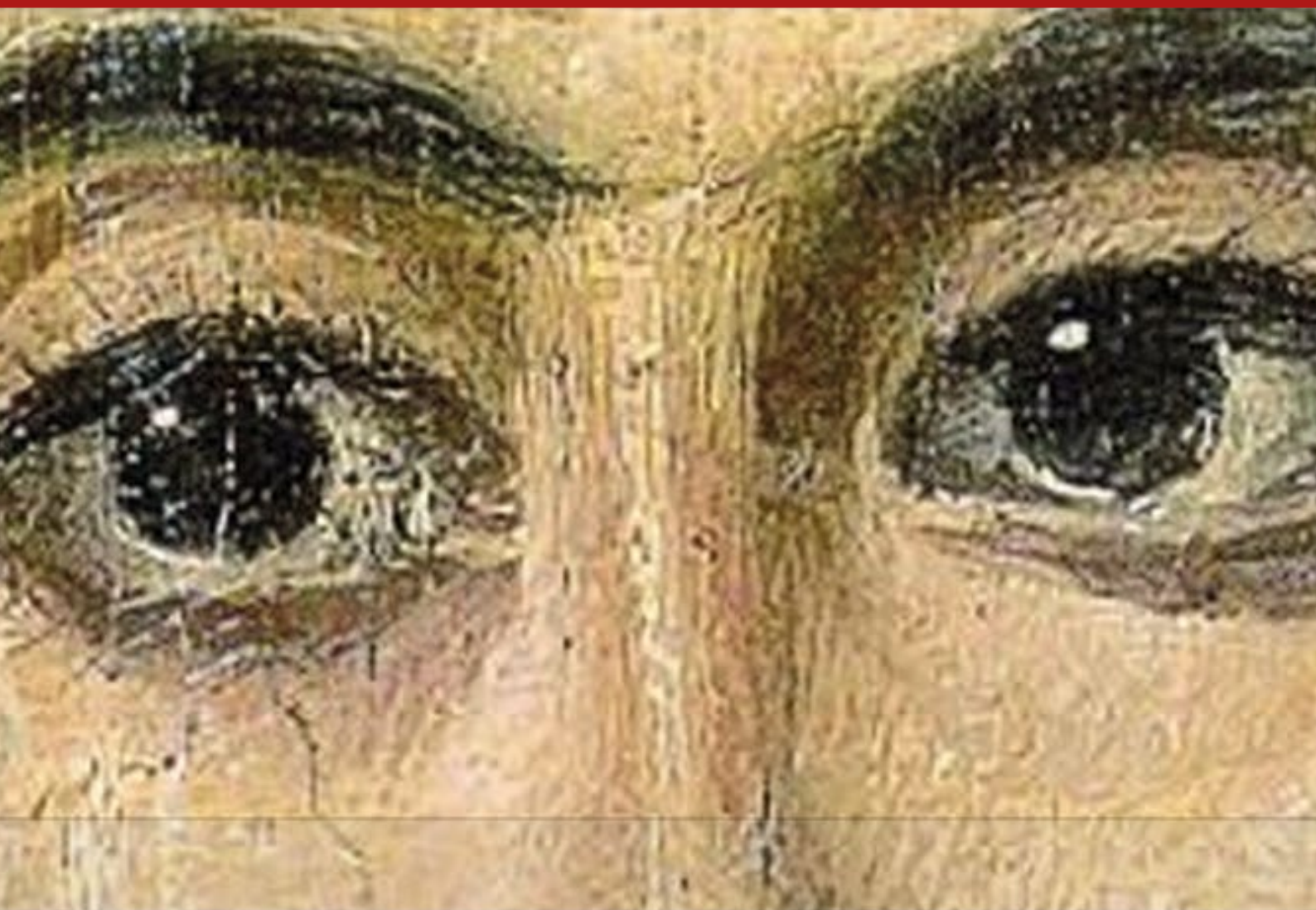
Arabeschi
Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità
n.5

Incontro con
Antonella Anedda

Usando lo sguardo come coltello, redigendo a memoria, [...] volevo che ognuno avesse il suo quadro, inventasse un'altra storia, vedesse, a sua volta, in modo impensato.

Antonella Anedda

SOMMARIO

Zoom | obiettivo sul presente

Letture, Visioni, Ascolti

Galleria

Antonella Anedda. Profilo

di Giovanna Rizzarelli

Antonella Anedda

Nata a Roma nel 1955, Antonella Anedda (Angioy) si è laureata in storia dell'arte presso l'Università La Sapienza sotto la guida di Augusto Gentili. Insieme alla passione per le discipline storico artistiche, che ha sempre segnato la sua vita, ha iniziato presto a occuparsi anche di traduttologia e ha insegnato mediazione linguistica presso la cattedra di Anglistica a Roma e poi, fino al 2006, presso l'Università di Siena. In seguito ha collaborato come docente di lingua, letteratura e civiltà italiana con l'Università della Svizzera Italiana, dove svolge ancora oggi la sua attività didattica.

Il suo esordio poetico risale al 1992 con *Residenze invernali* (Crocetti), al quale segue nel 1999 *Notti di pace occidentale* (Donzelli). Entrambe le raccolte sono state insignite di numerosi premi e hanno ricevuto un immediato successo, confermato successivamente dagli altri due libri di poesia: *Il catalogo della gioia* (Donzelli 2003) e *Dal balcone del corpo* (Mondadori 2007).

All'attività poetica Anedda ha affiancato anche quella di saggista e traduttrice. Nel 1994 è uscita per sua cura l'antologia di poesie e prose di uno tra i massimi rappresentanti della poesia francese contemporanea, Philippe Jaccottet: *Appunti per una semina* (Fondazione Piazzolla). E ancora di Jaccottet ha tradotto le prose de *La parola Russia* (Donzelli 2004), con in appendice tre poesie di Osip Mandel'ŝtam, che Anedda ha trasposto in italiano dal francese di Jaccottet. Tra le sue numerose traduzioni si segnalano ancora il volume *Don't Waste my Beauty* (Caramanica Editore 2006), antologia della poetessa americana Barbara Carle; le liriche di Anna Achmatova, *Il prodigio delle cose* (Corriere della Sera 2012); e con Elisa Biagini e Emanuela Tandello ha curato e tradotto anche il volume della scrittrice canadese Ann Carson: *Antropologia dell'acqua* (Donzelli 2010).

Alla sua produzione saggistica appartengono: *Cosa sono gli anni* (Fazi 1997) e *La luce delle cose,* (Feltrinelli 2000); nel 2009 ha pubblicato *La vita dei dettagli* (Donzelli), insolita e creativa dichiarazione d'amore al visivo e alla sua fruizione frammentaria, condannata alla perdita. In queste pagine in prosa, come in molte delle sue poesie, Anedda ha confessato la sua adorazione per le opere d'arte da contemplare e collezionare come schegge di un collage visuale che compone la memoria individuale e collettiva. Il suo stretto legame con l'arte e gli artisti è stato attestato anche dalla collaborazione con Ruggiero Savinio che ha illustrato la prima edizione della plaquette di *Residenze invernali*, con Jenny Holzer che ha utilizzato i suoi testi per una sua installazione a Roma e di recente con Sabrina Mezzaqui, che in dialogo con Anedda ha dato vita alla mostra *Una forma d'attenzione* (Pisa, maggio - settembre 2014).

Tra prosa e poesia nasce anche il recente volume *Salva con nome* (Mondadori 2012), che si confronta con il delicato tema della nominazione, implicita manifestazione dell'arbitrarietà alla quale l'esistenza umana è sottoposta sin dall'origine.

Ad un'altra grande passione della poetessa, la Sardegna – sua terra di origine –, è dedicato l'ultimo lavoro in prosa: *Isolatria*. *Viaggio nell'arcipelago della Maddalena* (Laterza 2013), un volume nel quale i luoghi delle proprie radici familiari vengono narrati e trasformati in frammenti di una collezione memoriale concreta e al contempo fantastica.

Videointervista ad Antonella Anedda

di Fabrizio Bondi e Giovanna Rizzarelli

Il 27 settembre 2014 la redazione di Arabeschi ha incontrato a Pisa, negli spazi del CTL (Centro di elaborazione informatica di Testi e Immagini nella Tradizione Letteraria), Antonella Anedda, che per più di un'ora ha parlato del suo rapporto con la visualità e della profonda ispirazione che le immagini forniscono alla sua poesia. Tale intrinseca relazione tra linguaggio visivo e verbale rende la poesia di Anedda caso esemplare per chi voglia confrontarsi con le ibridazioni tra codici e sugli esiti creativi che esse possono generare.

Qui di seguito la trascrizione integrale dell'intervista. Si ringrazia Alessandro Giammei per la presenza amichevole durante l'intervista.

Riprese audio-video e montaggio: Giulio Barbagallo, Simona Sortino, Gaetano Tribulato

Video

Antonella Anedda © Cristina Savettieri

D: Siamo partiti dall'occasione specifica che ha portato oggi Antonella Anedda a Pisa, cioè la mostra *Una forma di attenzione* realizzata in dialogo, come dice lo stesso titolo, con Antonella Anedda. All'interno del lavoro e delle applicazioni, molto varie, di Antonella Anedda ci è sembrato di vedere una costante, negli anni, che è la collaborazione con gli artisti, in questo caso una mostra legata in particolare alla forma del libro d'artista, ma partendo da *Residenze invernali*, e quindi dal rapporto con Ruggero Savinio ci è sembrato di riscontrare questo incessante dialogo con artisti visuali. Al contempo una centralità della riflessione sull'immagine e sulle arti visive nella scrittura, tanto saggistica quanto poetica, di Antonella. Partendo, appunto, dal rapporto con gli artisti la prima domanda che ci è venuta in mente è su come avvengono questi incontri e come funziona la loro dinamica, e se c'è una direzione privilegiata nello scambio tra parole e immagini.

Locandina della mostra *Una forma di attenzione*,
Pisa 10 maggio - 26 settembre 2014, Galleria Passaggi

R: L'incontro con Ruggero Savinio è stato legato a un'amicizia comune, Gianluca Manzi, che ci ha fatto conoscere. Io sono molto grata a Ruggero Savinio, perché lui era un artista affermato, io ero invece una ragazza che scri-

veva. Lui è stato così generoso da dedicare questa cartella d'artista ad alcuni testi di *Residenze invernali*. Anche gli altri sono stati dei veri e propri incontri, anche sul piano umano. Quello con Jenny Holzer è stato un po' più mediato ma altrettanto importante: si trattava di un'artista che io ammiravo e ammiro molto. Lo stesso vale per l'incontro con Sabrina Mezzaqui, nel senso che ci siamo incontrate casualmente, perché c'era stato un convegno organizzato proprio qui, alla Scuola Normale, da Rossana Dedola sul rapporto tra parola e immagine. C'erano Ana Blandiana, una *film maker* Sabine Gisiger e, appunto, Sabrina Mezzaqui. Buber dice ci sono incontri e disincontri e questi sono stati degli incontri, direi, segnati da un'alleanza, da un rispetto reciproco. Probabilmente se non fossero state persone di cui stimavo il valore forse questo incontro non sarebbe avvenuto, però sono stati incontri all'insegna, come poi dev'essere per la poesia, della gratuità. Una convergenza di passioni, se posso dire così.

D: Sotto la lettera 'A' della raccolta *Il Catalogo della gioia*, del 2003, troviamo una poesia il cui titolo, che al contempo è un *incipit* dalle risonanze baudeleriane, ci ha molto colpito: *Adorare le immagini*, riferendosi appunto alla famosa affermazione di Baudelaire in *Mon cœur mis à nu* su l'unico culto che il poeta tributa alle immagini.

Saremmo grati ad Antonella Anedda se la leggesse per noi.

R:

"A" *Adorare le immagini*
La bellezza dei giardini minuscoli e dei boschi
una sedia appoggiata alla parete e il vapore dei faggi.
Gettando lo sguardo sui balconi dove una tovaglia ondeggia
e per un attimo sembra
ci si metta sul cuore
colmandolo di azzurro, placandolo
col suo tonfo nel vento.
E adorare i quadri che gli esseri umani hanno dipinto
i mondi senza vento che respirano quieti nei musei
quelle tempeste senza schiume, quel sangue senza grido
e le bestie, mille volte benedette, ferme vicino ai tronchi.
Asini e conigli, pozzanghere dentro cui scintilla il cielo
pastori vicini al loro gregge
striati di pioggia e luce verde…
siamo esistiti davvero davanti a quei colori
in un tempo perfetto, la grande tela di allora, dipinta con amore
piena di azzurro e porpora, di boschi, di preghiere…

… tela che ancora dura, soltanto non dipinta, tessuta
cardata con cautela e ora di nuovo
forse, pronta per il colore.

D: Grazie. Abbiamo voluto prendere questa poesia come punto di partenza anche per il resto della conversazione. La seconda domanda è se ci può dire qualcosa su dove nasce questa gioia nell'immagine: questa raccolta si chiama *Il Catalogo della gioia* e non a caso è una raccolta di cose che danno gioia. Si tratta di un rapporto che sembra molto intimo e che va al di là di una formazione accademica (Antonella Anedda è laureata in storia dell'arte). E se questo rapporto con le immagini lei lo considera, in qualche modo, un presupposto fondativo anche per l'innesco della sua parola poetica, per l'inizio del suo poetare.

R: Credo di sì, anche se questa gioia, che poi è più una difficile allegria che una vera e

Antonella Anedda © Cristina Savettieri

propria gioia, è stata un po' recuperata negli anni. Il mio rapporto con la storia dell'arte è passato attraverso la dura scuola dell'iconologia, per cui tutto ciò che andava al di là dell'elemento storico l'ho vissuto a lungo con un po' di senso di colpa. Poi ho recuperato quello che mi aveva spinto a studiare storia dell'arte: la passione per l'immagine e la passione per i dettagli in particolare. Accanto poi alle letture di poeti che amavo c'era anche questa continua gioia nell'osservare. «Il dettaglio ci chiama» – frase famosa di Arasse –, è proprio così, ci fa un cenno. E allora penso che anche quando scrivo sia il dettaglio della realtà – ma è la realtà che poi ritrovo nei quadri – a farmi un cenno.

Ieri, durante la chiusura della mostra *Una forma d'attenzione* (organizzata da Silvana Vassalo presso la Galleria Passaggi di Pisa), Alberto Casadei diceva: «Ci sono poeti legati più alla musica e poeti legati più alle immagini». Io sicuramente sono un poeta (...questa parola...) che ha un forte legame con le immagini, con quello che vedo. Mi chiama quella frazione di tetto oltre la finestra. Quindi la gioia di cui parla questo libro è proprio legata al semplice atto di guardare, di riconoscere, di portare questo dettaglio in quello che annoto.

D: All'interno di questa riflessione – che penso sia anche molto difficile perché chi riflette sull'origine della propria passione, del proprio fare è davanti a delle grosse domande – abbiamo pensato di chiederle qualcosa riguardo a due poli che ci sono sembrati essenziali. Da un lato il suo rapporto con la Sardegna e dall'altro il suo rapporto con Roma e in particolare ci ha colpito questo approfondimento del concetto, se così vogliamo chiamarlo, o forse meglio della condizione di insularità, anche in riferimento al libro che lei ha recentemente dedicato all'arcipelago della Maddalena.

La domanda è bipartita: è possibile immaginare – con tutto quello che comporta un'affermazione del genere, ovviamente – uno sguardo insulare, in un certo senso? E la seconda cosa appunto che ci colpiva – anche pensando a questa un po' mitica ipotesi di una originaria lingua nuragica come lingua ideografica – se lei crede, come sostiene la psicanalisi, che esista un pensiero preverbale che si sviluppa per immagini e che poi può generare anche un tipo di scrittura che è impregnata di questo carattere prelogico e sicuramente prealfabetico.

R: Forse sì. Forse posso solo riflettere su quella che è stata la mia esperienza. Certamente questo legame con l'isola

Piero di Cosimo, *Morte di Procri*, 1495, London, National Gallery

Antonella Anedda, *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*, Roma, Laterza, 2013, copertina

è molto forte, ho anche riflettuto su questo, su quanto poi l'isola sia, ovviamente, isolata, ma ci sia anche questo elemento molto forte di esposizione, in particolare per la Sardegna, ancora di più per la Maddalena, l'isola esposta al vento. Lo dico sempre, il vento è come un grande maestro, perché, sembra sempre, soprattutto quando è forte, sembra che ci scardini, quindi insegna la nostra insignificanza. Credo che poi il paesaggio sia un elemento fondamentale per chi scrive. Se devo pensare ad un ritmo penso a quello delle donne che tessevano, nel paese nel centro della Sardegna, che tessevano questi tappeti, e quindi questo andare avanti e indietro della spoletta, ma anche al suono dei pastori che spingono il gregge, legato a quel particolare tipo di silenzio. Credo che tutto questo ci sia. Quello che mi ha in qualche modo sorpreso è stato il ritrovamento proprio di questa *limba*, che pensavo non esistesse, e che è avvenuto in due momenti. Il primo è un po' buffo, mi avevano commissionato una poesia su Roma – una delle mie rare poesie a pagamento –, ma non sono riuscita a scriverla. Era già scaduto il tempo – mi ero operata, quindi, chissà, forse l'anestesia aveva prodotto qualche danno, – e abbastanza sorprendentemente sono come affiorati questi suoni da una memoria che non pensavo neppure di avere. Questo suono in qualche modo ha anche chiarito quello che era il mio italiano. I suoni sardi del logudorese hanno molte consonanti, è una lingua molto asciutta, molto scabra, che si lega al paesaggio. Credo che questo in qualche modo possa forse dare ragione a quello che diceva lei. L'altro momento è stato legato ad una perdita, ad un lutto, quando mancavano le parole. Ho scritto questi *attitos* – *attitos* viene da *attittare*, si piange colui o colei che è stato allattato –; ho scritto questi otto *attitos* in maniera abbastanza sorprendente anche per me, imparando, imparando molto, perché andando e venendo da una lingua all'altra era come se l'una chiarisse l'altra, soprattutto per sottrazione.

D: Molto interessante, anche per l'eco sonora di un fenomeno visivo che lei ha descritto, che mi sembra molto interessante per la generalità del fenomeno poetico. L'altro polo era Roma.

R: Io sono nata a Roma e con Roma ho un rapporto di incantamento per tanta bellezza, e allo stesso tempo – non mi viene la parola – starei per dire di distacco, nel senso che vedo la bellezza, la ammiro – forse sono troppo paesana –, ma in qualche modo è come se non riuscissi ad immergermi in quella bellezza. L'ho anche scritto e forse spiegato meglio di quanto non stia dicendo ora. L'ho sempre vissuta come il luogo del ritorno, il luogo della scuola, della disciplina – sembra buffo dirlo per Roma – però non sono ancora riuscita a instaurare una relazione profonda. È come se qualcosa mi sfuggisse – probabilmente è colpa mia –, forse il legame più forte ce l'ho con altri luoghi o con altre città. Penso a Lisbona, che è una città in cui mi sono sentita più legata a quello che vedevo, ma è un problema davvero di tipo psicologico.

D: Un'altra costante che abbiamo riscontrato nel suo lavoro è stata l'attenzione alla scrittura delle donne. Le avevo indicato due poli da Saffo ad Ann Carson ma passando per moltissimi altri esempi. Abbiamo riflettuto sull'ekphrasis e abbiamo pensato a due miti presenti in Ovidio, che è un autore che lei ha tradotto, che sono quello di Progne e Filo-

mela e il mito di Aracne, entrambi miti legati alla tessitura a cui lei ha fatto cenno prima, entrambi espressioni di due voci femminili alle quali il *lògos* è negato e che si esprimono attraverso un altro linguaggio. Naturalmente poi in Ovidio, soprattutto nel caso di Progne c'è un'ambiguità rispetto al fatto che le note siano immagini tessute oppure siano parole tessute, ma non cambia il nucleo significativo del mito. Vogliamo citare questo bel passaggio di un articolo di Heffernan che si chiama *The museum of words* che dice: «L'aspetto più significativo della voce di Filomela è che è letteralmente una voce grafica, non testuale ma tessile, non verbale ma visuale. Il potere della parola di Filomela in questa storia è intrecciato e, quindi, legato al potere che hanno le immagini di parlare, di rompere il silenzio in cui esse, come le donne, sono tradizionalmente costrette». Ecco, volevamo sapere se lei è d'accordo con l'ipotesi che nella parola poetica femminile sia rimasta traccia di una intrinseca vocazione, in senso lato, ecfrastica o meglio che la donna quando scrive sia più vicina alla dimensione dell'*eikòn* che alla dimensione del *lògos*.

R: È una domanda a cui non so certa di saper rispondere. La citazione è molto bella, credo che risponda alla domanda. In genere per quanto riguarda la scrittura, esito a dire femminile, è un terreno e tema molto complesso, a cui non è facile rispondere. Forse no. Le donne stanno uscendo, sono uscite dal silenzio. Sono sempre perplessa di fronte a delle letture così 'incastonate'. Certamente poi pesa la tradizione e quello che è stato, però non mi sentirei di escludere gli uomini da un'affermazione del genere. Carlos Williams scrive delle meravigliose poesie 'ecfrastiche' su Bruegel. Ci sono 'persone' che scrivono, poi credo che il sesso sia casuale, come avere gli occhi azzurri. Poi c'è un'attenzione, sicuramente. Mi sono occupata di donne che scrivono, però anche di uomini, quindi non so rispondere in maniera decisa a questa domanda.

D: È già una risposta. Vorrei tornare un momento al verbo 'adorare', che avevamo sentito risuonare all'inizio della sua lettura, che è una cosa che potrebbe sviare, perché nell'idea dell'adorazione c'è un'idea statica, feticistica o addirittura ipnotica dell'icona. Oppure, dall'altro lato, un'interpretazione rigidamente iconologica, quindi legata ad un dover essere accademico particolare. Ma nell'ultima strofa vediamo che questo movimento ecfrastico si scompone e rimanda ad una ritessitura che presuppone un dissolvimento dell'immagine adorata, e mi sembra che questo concetto sia centrale ne *La vita dei dettagli*, un saggio che ci veniva in mente all'inizio della conversazione, il cui sottotitolo è *Scomporre quadri, immaginare mondi*, dove c'è una dialettica molto precisa che va da questo atto primario dell'attenzione – che è richiamato anche nel titolo della mostra con Mezzaqui – di origine, ovviamente arendtiana, quindi a una forte valenza etica, a mio parere – il dovere dell'attenzione –, fino all'emergere del dettaglio e del particolare che chiama, che poi finisce per sfondare il quadro e aprire sull'ignoto, una nuova dimensione. A noi è sembrato che questa dimensione ecfrastica di cui si faceva cenno prima sia in atto in una maniera, per così dire, sbriciolata, nella sua poesia, ci sembra di trovare dettagli e anche un fenomeno simile per quanto riguarda le citazioni degli altri poeti, mai il fronteggiamento sguardo a sguardo, ma questo procedimento di

Sabrina Mezzaqui, *Cucire* (A.A.) 2014, ricamo su tessuto, quaderno aperto 23x31 cm. Courtesy Galleria Passaggi, Pisa. Foto Rino Canobbi

tagliare e ricucire. Ha mai affrontato l'ekphrasis in modo diretto, come i poeti che ha studiato?

R: Forse sì, ho scritto una cosa sulle grottesche, che però ho perduto. Mi avevano chiesto un testo sulle grottesche, però penso che anche lì sia avvenuta una operazione di sbriciolamento, perché poi ho parlato di tutt'altro. La parola 'adorare' ha anche una valenza ironica, è molto vero questo fatto che ci sono due poli, lo sguardo e poi il dissolversi dello sguardo. Mi interessa molto anche questo elemento di perdita, che credo che sia fondamentale, almeno per me. È proprio lo sbriciolarsi che, credo, mi abbia condotto attraverso la stesura di questo libro, *La vita dei dettagli*, perché il libro comincia in modo 'serio', con delle riflessioni su poeti, con una ripresa della *Galeria* di Marino, però rovesciata, quindi poeti che hanno parlato di quadri: c'è Jaccottet che parla di Morandi, c'è Jamie McKendrick che riflette in questa poesia molto bella su Carpaccio, Henri Cole su Piero della Francesca, e poi mentre scrivevo questa riflessione sulla perdita è diventata sempre più forte, fino a scomporre il libro, e questa idea di scomposizione, poi, da questi resti anche di dettagli, si è composto questo strano collage sulla perdita, per cui è un libro abbastanza inclassificabile, perché non è molte cose.

D: È un elemento del fascino di questo libro. Vorrei insistere ancora un po' su questo aspetto dello scomporre e ricomporre: la cosa che mi veniva in mente è che da un lato si riconosce un procedimento novecentista, un procedimento delle avanguardie, semplicemente il *collage*, oppure il più aggiornato *cut up*, dadaista o post-dadaista. Però mi è anche sembrato di sentire, sia nell'atto *destruens* di tagliare, sia in quello di rimontare, una profonda diversità da questi modelli novecentisti. Non so se è d'accordo. In cosa consiste questo tono diverso?

R: Non è facile rispondere, perché è qualcosa che ho fatto senza pensare a questi modelli. Lei parlava del fatto che queste operazioni erano caratterizzate anche da un elemento di violenza, ecco, forse semplicemente, quello che ho fatto – adesso penso a questo *collage* de *La vita dei dettagli* – è stato ritagliare con attenzione, senza voler ferire. Ritagliare e poi comporre, perché essendo la perdita il tema, c'è stato un po' questo comporre come si compongono i morti. Quindi forse c'è un elemento di attenzione non violenta, non so come dire. In questo gesto di tagliare c'era anche, in prospettiva, quello del ricucire, del non ferire, ecco. Del non colpire, forse.

D: Continuando con questo tema, ma visto da una prospettiva completamente diversa, colpisce molto, nel titolo della sua ultima raccolta poetica, che è *Salva con nome*, questo sovrapporsi di uno stilema alto, che rimanda alla dimensione della parola non solo poetica, ma anche religiosa, che è quella del 'salvare le cose'. E, insieme sentire risuonare un sintagma molto quotidiano, anzi, anche un po' ricattatorio che chiunque abbia un programma di videoscrittura conosce: quello che ci porta a 'salvare il lavoro fatto'. A me ha fatto venire in mente il *Transito con catene* di Maria Luisa Spaziani, che era appunto una indicazione stradale, del quale poi c'era tutta una risonanza dantesca. Volevo sapere qualcosa dei suoi rapporti con questi nuovi media, queste nuove tecnologie, secondo la dizione corrente, anche nell'aspetto, nella prospettiva dell'artista e del critico. Queste possibilità di scomposizione e ricomposizione, che queste tecnologie danno, le interessano in qualche modo?

R: Sì, mi interessano. A me piace il computer, non ho nessun tipo di ostilità. Ho cominciato ad usare il computer molto presto, forse perché sono una mancina corretta, e allora faccio fatica. Non mi disturba, anzi, mi piace la sera vederlo acceso: partecipa un po' del caminetto, un po' del pianoforte. Non sono ostile. Poi è bello anche scrivere a mano, insomma, sono mezzi. Invece rispetto al titolo, questi due elementi, tono alto ed elemento

quotidiano, è quello che lei diceva prima dell'adorare e del dissolversi, sono un po' due poli del mio lavoro. Devo dire che avevo pensato più all'elemento del computer. Volevo riflettere su questo ordine che ci viene sempre dato dal computer: 'salva con nome'. E questo dare un nome e anche il nostro avere nome, mi interessava perché il nome è un suono, il nome è nulla. Quindi da un lato questa importanza che viene data al nome e l'invito sempre a dare nomi, e dall'altra la consapevolezza che il nome è nulla, che rimarrà questo segnetto sulla tomba – se rimane. Rimane per un po' e poi non ci sarà più. Vado sempre, quando c'è un viaggio, nei cimiteri a vedere le tombe molto vecchie e mi dà molta pace. C'è da una parte anche questo invito, soprattutto quando si è giovani, a 'farsi un nome', dall'altra c'è la riflessione su quanto sia ridicolo tutto questo, su quanto sia fragile. E allora il titolo è nato anche da queste considerazioni.

Antonella Anedda, *Salva con nome*, Milano, Mondadori, 2012

D: A proposito del farsi un nome, un nome non neutro, come è il nome di poeta, l'ultima riflessione che volevamo mettere sul tavolo è proprio quella che riguarda questo aspetto, non solo dello scrivere e del fare poesia ma anche dell'essere, di impersonare a diversi livelli questa figura. Mi è sembrato, nel suo caso, come in quello di molti poeti della sua generazione, poeti che sono eredi di quella tradizione novecentesca alla quale abbiamo accennato prima, che ci sia da un lato un tentativo di uscire dai confini ristretti di un artigianato del linguaggio, e quindi diventare *performer*, occuparsi di arte, tradurre. Anche questo movimento del tradurre, che nel suo caso va nei due sensi – lei ha tradotto poesie ed è stata tradotta in altre lingue – però dall'altro lato mi sembra di vedere una attenzione invece al recupero di una tradizione di parola poetica, che dire 'cura' è forse eccessivo, ma di poeticità della poesia che sembra ritornare ad una verticalità della parola. Vorrei che ci dicesse qualcosa su questo.

R: Per quanto riguarda la mia poesia, è una domanda sulla quale avevo molto riflettuto, perché da un lato penso che in realtà basti essere poeta. C'è una cosa molto bella che dice Giovanni Giudici. Tra l'altro ho appena finito di leggere il libro di Giulio Ferroni su Zanzotto e Giudici. Mi ha molto colpito la lettura di questi due poeti. Quando gli chiedono come immagina un lettore di poesia, lui dice: «Uno come me quando la sera legge Machado». Lì c'è veramente tutto, al di là del nome, al di là di quello che è il percorso di chi scrive poesia, che può avere più o meno riconoscimenti. C'è questo momento di assoluto raccoglimento, leggere Machado, guardare un tetto. Lì c'è il nucleo della poesia. Poi sul fatto che non basti essere solo poeti… Però penso che questo sia sempre successo. Dante è Dante perché era anche un politico, perché era un uomo che andava – scrive Mandel'stam – «con queste suole bovine delle scarpe consumate»; Giudici è stato un grande traduttore, Zanzotto ha collaborato con Giosetta Fioroni, con bellissime opere. Non so se veramente sia un fenomeno dell'ultima generazione. Io non potrei essere *performer* (si vede da questa intervista). Forse essere poeti basta, ma siamo esseri umani, per cui la poesia è un'arte terrena, un fare terreno, un essere sulla terra, non essere in qualche strano luogo. Quindi

poi ci sono poeti che amano fare conferenze, e poeti che preferiscono la solitudine. Insomma, non credo in queste grandi definizioni. Poi ogni critico ha e difende i poeti della propria generazione, è giusto. È giusto che Ferroni dica: «Non ci sono più poeti dopo Giudici e Zanzotto», però il suo libro è interessante perché dà, in realtà, fiducia a chi legge, a chi viene dopo Giudici e Zanzotto.

Lingua
Non hai bara da trascinare sulla neve
ma un cane che trema nel buio.
Madre-lingua sei triste
l'aglio si fa nero nel rame.
il rombo del camino sale.
I venti si confondono
Eolo soffia e Babele vive.
Figlia-lingua: scricchioli a ginepro.
Il tuo brivido alla nascita
è un frammento di tempesta tra i pianeti
e le nuvole, le nuvole ciecamente corrono
cancellando dai cieli ogni genealogia.
Limba
Non tenes baùle 'e istrisinare in supr'e nie
Ma unu cane a trémula in s'iscuriù
Limba-matre ses triste
S'azu s'inniéddigat in sa sartàine
Sa mughit'anziat
Sos ventos si confident
Eolo survat et Babele s'isparghet.
Fiza-limba tràchitas a ghineperu.
Una tremita tua naschinde
Est ch'astula de livrina in mes'a isteddos
et sas nues, sas nues a sa thurpas fughint
iscanzellande dae chelu onzi zenìas.

Riccardo Donati

Disobbedire all'oblio. Appunti su La vita dei dettagli

E adorare i quadri che gli esseri umani hanno dipinto
i mondi senza vento che respirano quieti nei musei
Antonella Anedda, *Adorare (le immagini)*[1]

Il tempo non ha importanza: gli anni sono premuti sulla carta,
sulla tela, tela e carta che trattengono le cose
Antonella Anedda, *Dall'arca*[2]

La coazione a vedere e il bisogno di comprendersi mediante l'esercizio della scrittura sono i due perni attorno a cui ruota tutta l'opera di Antonella Anedda, la cui parola si fonda sull'interiorizzazione e rielaborazione dell'esperienza diretta e sul libero gioco dell'immaginazione. La passione della poetessa romana (ma di origine sarda) per la pittura è, da questo punto di vista, assolutamente paradigmatica, dal momento che non si traduce mai, sulla pagina, in mera ekphrasis; al contrario, l'opera d'arte funziona nei suoi testi come dispositivo di accrescimento della dicibilità dell'esperienza del reale, come una sorta di *objet à réaction poétique,* per parafrasare una nota formula di Le Corbusier. Il volume *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, che si presenta a un tempo come una dichiarazione di poetica, un *cahier* di appunti visivi, un piccolo trattato sulla ricezione e sulla percezione, una serie di *études* (nel senso musicale e pittorico del termine) letterari e molto altro ancora, è da questo punto di vista un'opera esemplare.

Antonella Anedda, *La vita dei dettagli*, copertina

Come ha rilevato Eloisa Morra, la scrittura di Anedda è punteggiata da una moltitudine di parole-segno che tornano costantemente nella sua opera con il valore di marche di riferimento, rivestendo una funzione simile a quella degli «schizzi di colore nei quadri di Pollock» o dei «tagli nei quadri di Fontana», ovvero quella di creare uno «spazio interiore nel mondo».[3] Tra queste parole – Morra ricorda i casi esemplari di «balcone», «ossa», «tregua», «isola» – è da annoverare anche il termine «dettaglio», che ha una lunga e articolata storia nell'opera di Anedda, a partire da *Notti di pace occidentale* passando per *Dal balcone del corpo* fino alla più recente raccolta *Salva con nome*.[4] Giocano qui un ruolo fondamentale le raffinate competenze dell'autrice in fatto d'arte, e in particolare la sua approfondita conoscenza dei problemi teorici connessi alla nozione di "dettaglio", a partire dagli studi di figure lontane tra loro ma per certi versi convergenti come quelle di Heinrich Wölfflin e Giovanni Morelli, fino allo studioso francese Daniel Arasse, autore

del capitale saggio *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* (1992). Tuttavia, sin dai suoi esordi Anedda ha sviluppato una autonoma accezione di questo vocabolo, contravvenendo alle leggi fondamentali della metodologia attributiva ed eludendo la ricerca di "senso" che finalisticamente orienta il lavoro interpretativo a favore delle ragioni del desiderio, di un rapporto totalmente personale con il fatto visivo. Come ha osservato Alberto Casadei, ne *La vita dei dettagli* «la tecnica dell'analisi del dettaglio perde la sua matrice filologico-investigativa per rivelare quella sciamanica e 'risarcitiva', prima di tutto nei confronti dell'io osservante».[5] Il 'dettaglio' di Anedda non è il 'particolare', indice o indizio per riscontri morfologici chiamato a far sistema con altri elementi analoghi, bensì rappresenta un *fatto* figurativo estrapolato dal contesto, isolato e poi ri-significato perché agisca da motore creativo di un originale spazio interiore, emotivo ed esistenziale, vera e propria «scheggia di un'immagine impercepibile nella sua interezza, residuo dotato insieme di mitezza e fermezza, ricettacolo di memoria».[6] Siamo insomma in presenza di una deliberata trasgressione rispetto alla progettualità ermeneutica di un sapere obiettivo e sistematico, prossimi semmai a un vedere inteso come gesto esistenziale, e in parte apotropaico, che si attua *per verba*.

Tale gesto implica scelte precise a livello percettivo, sul piano cioè delle dinamiche cinestetiche che determinano i modi di fruizione dell'immagine, dai movimenti degli occhi alla posizione del corpo. Alla radice dell'atto di visione di Anedda notiamo infatti un moto totalmente eterodosso: mi riferisco alla volontà di «trasgredire lo spazio» e «disubbidire alla distanza»,[7] di incollare cioè l'immagine agli occhi, lasciando da parte il criterio oggettivante-distanziante che il rigore scientifico imporrebbe per compromettersi *soggettivamente* con l'opera, fino ad accettare di confondersi con essa (senza peraltro che questo significhi abbandonarsi a uno sguardo *naif* se, come in questo caso, il soggetto percipiente non può e non vuole dimenticare le proprie specifiche competenze storico-critiche).[8] Tale postura ricettiva è programmaticamente annunciata in questo stralcio della prosa *Bonifacio, notte* raccolta nel volume *La luce delle cose*:

> Non di quadri e libri [ho provato a parlare], ma *a* quadri e libri come spazi che in sé stringevano il segreto di un ulteriore spazio, di un ulteriore tempo. A quadri e libri, davanti a quadri e libri, frontalmente e non al di sopra. Non l'insidioso *per* ma il semplice *a* della dedica e del dono: un gesto veloce.[9]

Se «il dettaglio costruisce non solo l'orizzonte ma l'autenticità dello spazio»,[10] è allora da questa acquisita autonomia 'esistenziale' del dettaglio stesso – è significativo che Anedda abbia scelto di intitolare il libro non *La vita* '*nei*' bensì *La vita* '*dei*' *dettagli* – che scaturisce per il poeta la possibilità di immergersi nel fatto artistico come in uno spazio tutto interiore, di portata a un tempo privata e cosmica. «Così è in Pasternak e in Anna Achmatova», si legge nella prosa *Sui pavimenti di pietra*, «per i quali i dettagli: la brocca e l'icona, il tappeto e il lenzuolo, sono le fessure attraverso cui accogliere l'universale».[11] La funzione precipua del dettaglio, ciò che l'immagine custodisce, il suo resto latente,[12] è insomma quella di costituire un luogo «dove gli oggetti e gli esseri possono respirare davvero gli uni accanto agli altri»,[13] entro una comune dimensione di scambio e confronto (nelle parole d'autore sopra citate, le figure della «dedica» e del «dono»). «Volevo che i dettagli raccolti dal mio sguardo», precisa Anedda, «potessero vivere in modo diverso e imprevedibile nello sguardo degli altri».[14]

Occorre sottolineare quanto sia qui decisiva quella nozione di sguardo che ha contraddistinto i rapporti tra poesia e arti della visione nel corso di tutto il Novecento e

che ancora li caratterizza in questo primo scorcio di Ventunesimo secolo.[15] Nel caso di Anedda, si tratta di uno sguardo di natura prensile, uno sguardo che, abolite le distanze, accoglie e sa vedere, intento a operare sull'immagine «come coltello»,[16] resecando dall'insieme quanto è in grado di entrare in dialogo con le intime vicende di chi osserva. La parola «dettaglio», del resto, deriva dall'antico francese détailler, ovvero 'tagliare a pezzi', e non è un caso che la sezione di apertura del libro si intitoli Ritagli. Il rischio, ricordato da Arasse, «che l'amatore tagli materialmente il quadro, lo smembri, quasi per ottenerne un concentrato di godimento»,[17] si fa in Anedda evenienza gioiosa, occasione creativa, gesto necessario di liberazione e disvelamento. «Capisco quel soldato», si legge nel paragrafo *Istruzioni per l'uso*, «che durante l'occupazione di Bergamo, nel 1528, "invaghito" – racconta Ridolfi – del paesaggio con il Monte Sinai sullo sfondo delle *Nozze mistiche di Santa Caterina* dipinte da Lorenzo Lotto, "lo tagliò dal quadro"».[18] Lo sguardo che ritaglia, 'sguardo-dettagliante' potremmo dire,[19] è per Anedda questa esperienza anche sconveniente, persino sfacciata di esercizio della propria libera volontà creatrice, assecondando gli impulsi fisici e sensoriali che gli stimoli visivi sollecitano: «Infila lo sguardo nell'immagine come infileresti la mano in una pelliccia scucita».[20] Siamo insomma in presenza di un occhio che fruga, che rovista nel visibile per tentare, attraverso ripetuti *découpages* poetici, un continuo esperimento con il sé, nella misura in cui la poetessa *si pensa*, e pensa l'intera natura del mondo, avendo l'opera (e/o l'artista) come interfaccia, talora come specchio.[21]

In quest'ottica, le varie sezioni che compongono *La vita dei dettagli* possono essere lette come altrettanti esperimenti verbali scaturiti dalla stringente interazione tra la forma discreta del dettaglio e lo spazio emotivo che questo crea, elargendo alla parola nuovi spazi espressivi. Nel che inevitabilmente si giunge a toccare quello che è forse il tema centrale dell'intero lavoro di Anedda, ovvero il rapporto tra forme della persistenza e natura informe (difforme) dell'impersistente, a partire dal nodo tanto affascinante quanto insolubile della persistenza quasi patologica di ciò che è impersistente per definizione, ossia il tempo. E qui incontriamo un'altra decisiva parola-segno, o meglio una coppia di parole-segno, che ricorrono in modo quasi ossessivo in tutto il corpus creativo dell'autrice: «spettro», «fantasma».[22] Se la nozione di dettaglio rinvia almeno in parte al magistero di Arasse, esplicitamente evocato, la diade sinonimica spettro/fantasma è riconducibile all'affascinante scommessa, ormai lunga un secolo, di tracciare una psico-storia dell'arte da parte di Aby Warburg e dei suoi allievi e continuatori, fra i quali spicca oggi il nome di Georges Didi-Huberman, peraltro compagno generazionale di Antonella Anedda.[23] Mi riferisco all'idea che l'immagine sia «ce qui survit d'un peuple de fantômes»,[24] e che praticare la storia dell'arte significhi svolgere un'indagine intorno al *Nachleben* delle immagini stesse, alla loro sopravvivenza o vita post-umana, considerando le figure che popolano quadri e sculture come una folta, variopinta schiera di *revenants.*

Queste suggestioni, declinate anche nel senso 'umorale' e malinconico-saturnino di un altro studioso 'warburghiano' come Rudolf Wittkower, inducono lo 'sguardo-dettagliante' di Anedda a cercare il punto di rottura, per così dire, oltre il quale la *mimesis* pittorica, «avvolgente nel suo effetto di presenza»,[25] viene scavalcata, per via di afflato empatico, in direzione della *phantasia*, ossia verso una ricerca di dialogo con i *phantasmata*. Ecco dunque che lo spazio interiore che il dettaglio spalanca, innescando un meccanismo riflessivo-rammemorativo-immaginativo, non resta mai vuoto ma immediatamente si popola di spettri/fantasmi «ancora colmi di desideri, ancora tesi verso la vita come creature che la perdita del corpo ha reso più inquiete», come si legge nella prosa *Mattine del mondo*.[26] «Questo libro è una storia di fantasmi», scrive Anedda introducendo *La vita dei dettagli*,[27]

ma tale asserzione potrebbe essere estesa alla quasi totalità della sua opera. In tal senso, credo che potrebbe risultare proficuo confrontare alcuni dei suoi testi lirici – penso in particolare ad *Anniversario I* e *Anniversario II* in *Dal balcone del corpo* – con un componimento di Giovanni Raboni intitolato *Le nozze*, dove i personaggi che animano la più celebre tela di Jan Van Eyck, *Il ritratto dei coniugi Arnolfini*, mimano il vissuto autobiografico del poeta e vi si sovrappongono: in entrambi i casi, ci troviamo di fronte a degli sguardi autoriali che si radicano nel quadro per abitarlo, per vivere *al suo interno*, per avviare un dialogo con i fantasmi che vi dimorano.[28] Una dinamica simile è all'opera anche in questi versi della memorabile lirica *Quello che sappiamo sopportare*:

> Dalla metà della vita in poi aumentano gli spettri
> o forse sono ombre mosse dall'accanimento della luce
> voci che ancora ruotano su corpi ormai irreali.
> Schiere, dall'infanzia a oggi
> sguardi che non siamo in grado di contare,
> vite appena decifrate dai dettagli.
> Sofferenza, dico. Rispondono: proiezioni.
> Soffri solo tu al pensiero che soffrano.[29]

Se sul piano spaziale l'occhio ravvicinato e assorto di Anedda intende «disubbidire alla distanza», annullando quel minimo di distacco percettivo che l'attività critica impone, sul piano temporale la sua propensione alla disobbedienza si manifesta attraverso la volontà – che è anche dolorosa, ineluttabile necessità – di sfidare la distanza imposta dal tempo, sottraendosi alle ingiunzioni della trappola soggettivizzante (l'illusione privatistica e regressiva di un Io-monade che vive isolato nel proprio *hic et nunc*), in cerca di un'identificazione transtemporale con i molteplici 'io' che popolano i quadri, quei «mondi senza vento» che racchiudono il mistero della condizione umana.

In questa prospettiva, *La vita dei dettagli* può essere letto come l'esperimento di un sé che, a partire dallo spazio intimo eppure partecipativo creato dal dettaglio,[30] giunge attraverso la parola poetica a traslocare intera la propria psiche e la propria vicenda esistenziale nell'opera d'arte, entrando in diretto contatto con altre vite, aderendo fisicamente ai corpi visti e immaginati fino a incarnarli, fino a vivere le loro stesse percezioni. Dal "cavaliere errante" *Guidoriccio da Fogliano* di Simone Martini, figura già cara a Luzi, all'enigmatica fanciulla egizia di uno dei ritratti di Fayum, arrivando alle smarrite anime purgatoriali che fanno capolino nelle opere dei contemporanei statunitensi Edward Hopper e Bill Viola,[31] una coralità di destini trascinati alla vita dal richiamo irresistibile/ineluttabile del dettaglio si accumula e riecheggia sulla pagina.[32] Anedda sente che quei morti la sollecitano e quasi le impongono di scrivere su di loro; non solo, ma avverte che quegli spettri le assomigliano, la riguardano, sono carne della sua carne. Come si legge nella prosa *Rotte notturne*, «forse solo così è possibile dare un senso alle cose e agli incontri: trasformare il dettaglio in visione, in uno scorrere di vite che vanno per brani in altre vite».[33] «Ecco una schiena, potrebbe essere mia», annota in riferimento alla *Venere allo specchio* di Velázquez;[34] i fulvi capelli del cadavere di Johann Fonteyn in *La lezione di anatomia del Dottor Reyman* di Rembrandt, constata, sono «quasi del mio stesso colore»;[35] dinnanzi all'urticante fisicità del *Cristo morto* di Mantegna, ricorda: «rivedo me stessa davanti a piedi simili».[36] Non diversamente, quando l'occhio solca in lungo e largo, attraverso il tempo e lo spazio, il movimentato paesaggio urbano di Arles, immagini e *phantasmata* si moltiplicano, inducono a «visioni» con cui è fatale avviare uno scambio, intrattenere un dialogo. Come ignorare che su quella panchina del cortile dell'Hôpital du Saint-Esprit siede

Fotogramma da *Corvi*, episodio del film *Sogni* di Akira Kurosawa, 1990

qualcuno che le è profondamente affine, l'alienato *fou de peinture* Vincent Van Gogh?«Vedo un uomo dai capelli rossi che legge Tommaso de Kempis e Tolstoj e scrive sermoni nel Borinage e a Isleworth».[37]

Vanno in questa direzione anche la seconda e terza sezione del libro, *Un museo interiore* e *Ritratti*, dove lo sguardo di Anedda si concentra più che sulle creazioni (le opere) direttamente sui creatori, attraverso un dialogo a tutto campo tra le sfere congiunte della visualità e della verbalità. «Tra l'immagine e il linguaggio», si legge nella *terza sala* della sua personalissima *Galleria*, «scatta la rivelazione di un resto che s'incendia e rischiara».[38] La parola letteraria 'restituisce' ai pittori quella vita che loro stessi, con le loro opere, hanno contribuito a 'significare', e viceversa: questo, credo, il senso del paragrafo *Galleria* (un intrico di corridoi della mente lungo i quali stanno appesi i ritratti di poeti come lei malati di pittura, da Baudelaire a Jaccottet, da Williams ad Elizabeth Bishop) e del capitolo *Ritratti*, composto da quattro prose meditative dedicate ad altrettanti artisti amati, De Staël, Rothko, Viola, Holzer, letti alla luce di scrittori a loro affini. Così Nicolas De Staël, pittore dell'accecamento per eccesso di luce, artista della precarietà e della fragilità di ogni sensazione, è evocato con le parole di Celan e Char; Mark Rothko, viaggiatore del profondo, meditativo e solitario, con Dostoevskij, Kafka e Beckett; Bill Viola, interrogatore della natura liquida, inafferrabile del tempo, con Stevens e Carson; Jenny Holzer, esploratrice del linguaggio, impegnata in continui esercizi di spossessamento e indagine sulla natura instabile dell'identità, con Celan, Mandel'štam e il poeta americano contemporaneo Henri Cole.

Nell'ultima sezione, *Collezionare perdite*, il precipitato di tutti gli spettri altrui dà luogo a un esperimento col sé assolutamente diretto, non mediato. Avviando un lavoro di scavo che poi proseguirà con l'interrogazione delle fotografie della madre e dei propri cari in *Salva con nome*,[39] Anedda interroga frammenti del proprio vissuto, confrontandosi con i dettagli persino fisici, fisiologici della sua stessa esistenza, interpellando senza cautele e diaframmi «il desiderio (e la disperazione) dell'assenza».[40] Esemplare in tal senso la fotografia che ritrae una mano dell'autrice sovrapposta a una foto ingrandita e 'ritagliata' della stessa: «Guarda questa immagine», si legge nella didascalia di accompagnamento, «una mano

Jenny Holzer, *Your Oldest Fears are the Worst Ones*, Times Square, New York, 1982

è mia, quella che sembra la sua ombra è l'orma di carta della mano di un corpo assente».[41] Il tema dell'assenza, dell'«apprendistato della perdita» – *Perdita* era già il titolo di una prosa di *Cosa sono gli anni*, e *Perdita* si intitola l'ultimo paragrafo di *La vita dei dettagli*[42] – viene significativamente evocato a suggellare il libro. Avendo davanti agli occhi la prova fisica, tangibile della precarietà dell''esserci', la conferma materiale della propria natura impermanente, l'autrice riconosce la natura spettrale del suo stesso sguardo. «Salvandosi dal buio, rompendo la distanza», ha osservato Franca Mancinelli, «si può entrare in un nuovo mondo creato dalla luce del proprio sguardo, fino a deporre il proprio corpo, a divenire spettri, a incrociare gli occhi dei morti».[43] Nel vocabolario di Anedda, «perdere» – lo si legge nel paragrafo conclusivo – non significa celebrare un narcisistico lutto dell'io, bensì al contrario «smettere di possedere, dare oltrepassando», ossia «donare attraverso, scavalcare se stessi smarrendo, smarrendosi».[44] Siamo insomma, ancora, entro un'idea di poesia come luogo intimo ma non chiuso, proteso alla creazione di una comune dimensione di scambio e confronto, ribelle agli imperativi della soggettività monadica e alle leggi eterne del silenzio e della rimozione.

Il senso profondo di questi esperimenti di sovrapposizione della propria carne con quella dei morti, perduta alla vita ma perdurante nell'immagine e dunque ancora presente nel mondo, può allora essere rinvenuto nell'estrema volontà di compiere un immane lavoro di 'restituzione', inteso letteralmente come risarcimento di una vita (quella di chi non è rimasto, eppure torna ad apparire) attraverso un'altra vita (quella di chi sta, eppure sa che dovrà scomparire). È questo forse il più estremo gesto di trasgressione che si possa immaginare: disobbedire all'oblio, contravvenire alla regola fondamentale della vita sulla terra, «l'incommensurabilità tra chi resta e chi muore»,[45] per tessere legami e cucire rapporti tra due schiere che l'opera nientificante del tempo procede implacabilmente a contrapporre. Vengono alla mente le parole pronunciate da François Truffaut/Julien Davenne nel film che più di ogni altro rappresenta un feroce e insieme tenerissimo atto di disobbidienza contro l'inesorabile legge dell'oblio, non a caso tratto dall'opera di un grande evocatore di fantasmi come Henry James: *La chambre verte*. «Ne pensez *pas que vous l'avez perdue», dice Julien a un giovane vedovo, «pensez que maintenant vous ne pouvez plus la perdre. Consacrez-lui toutes vos pensées, tous vos actes, tout votre amour. Vous verrez que les morts nous appartiennent si nous acceptons de leur appartenir. Croyez-moi, nos morts peuvent continuer à vivre*».

Fotogramma da *La camera verde* di Francois Truffaut, 1978

[1] A. Anedda, *Il catalogo della gioia*, Roma, Donzelli, 2003, p. 28.

[2] A. Anedda, *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 95.

[3] «Si tratta», osserva la studiosa, «di una gamma di vocaboli emersi inizialmente in forma inconscia, ma che con il susseguirsi delle raccolte sono divenuti polisemici ed hanno la funzione di richiamare costantemente l'attenzione del lettore sul gesto e la riflessione di chi scrive. Si contrappongono al dettato, so-

litamente piuttosto ricercato, del resto delle poesie ed assumono per chi legge un valore che comprende insieme il lato oggettuale e quello astratto» (E. Morra, 'Scomporre quadri, immaginare mondi. Dinamiche figurative e percezione nella poesia di Antonella Anedda', *Italianistica*, XL, 3, settembre-dicembre 2011, p. 178).

[4] «meditare sullo spazio e dunque sui dettagli» è un verso del quarto testo di A. Anedda, *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999, p. 12. Per la raccolta del 2007 ricordiamo l'esemplare distico «Gli uni vicini agli altri / unici in pace riposano i dettagli» (A. Anedda, *Dal balcone del corpo*, Milano, Mondadori, 2007, p. 72); in quella del 2012 si legge «e subito dai dettagli si srotola una storia» (A. Anedda, *Salva con nome*, Milano, Mondadori, 2012, p. 103).

[5] A. Casadei, *Poesia, pittura, giudizio di valore (a partire dalle opere di Antonella Anedda)* in *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, p. 131.

[6] C. Verbaro, 'Natura morta con cornice. La poesia di Antonella Anedda', *Italian Poetry Review. Plurilingual Journal of Creativity and Criticism*, v, 2010, p. 320.

[7] A. Anedda, *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli, 2009, p. X e 2.

[8] Recensendo il volume, Maria Anna Mariani lo ha definito «un elogio della disobbedienza», specificando: «A che cosa disobbedisce? Alla prospettiva, che fa della postura una legge. L'osservazione di un quadro può essere una prigione per lo sguardo [...]» (M. A. Mariani, recensione a *La vita dei dettagli*, *Italian Poetry Review. Plurilingual Journal of Creativity and Criticism*, v, 2010, p. 372, poi in *Atelier. Trimestrale di poesia, narrativa, teatro*, XVII, 66, giugno 2012, p. 48).

[9] A. Anedda, *La luce delle cose*, p. 12.

[10] A. Anedda, *Cosa sono gli anni. Saggi e racconti*, Roma, Fazi, 1997, p. 86.

[11] Ivi, p. 95.

[12] A. Anedda, *La vita dei dettagli*, p. 78.

[13] A. Anedda, *Cosa sono gli anni*, p. 19.

[14] A. Anedda, *La vita dei dettagli*, p. X.

[15] Per questa nozione mi permetto di rinviare a R. Donati, *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*, Firenze, Le Lettere, 2014.

[16] A. Anedda, *La vita dei dettagli*, p. 3. La parola "coltello", che torna in *Salva con nome* («appunto un verso su un foglio e a volte mi ferisco / scambiando la penna col coltello»: A. Anedda, *Salva con nome*, p. 111), è forse eco di quei versi di Kavafis che la poetessa cita nella prosa *Note per un venerdì santo. Poeti vecchi*: «Il mio corpo, la mia figura invecchiano: / è una ferita di orrido coltello» (A. Anedda, *Cosa sono gli anni*, p. 53). Ma è qui probabile anche l'influenza di Omar Calabrese, il quale afferma che il dettaglio «presuppone un soggetto che "taglia" un oggetto» (citato in D. Arasse, *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, Milano, Il Saggiatore, 2007, p. 16).

[17] *Ibidem*.

[18] A. Anedda, *La vita dei dettagli*, p. 3.

[19] Modello questo participio su quello creato da Nathalie Barberger per definire la funzione del dettaglio nell'opera di un altro grande intellettuale appassionato d'arte, Michel Leiris: «Le détail ne s'analyse que dans un rapport intime à l'œuvre où la jubilation d'un regard "détaillant" – un regard qui découpe le tableau – est, de même, découpe dans le temps, extraction, isolement et jouissance de l'instant» (N. Barberger, *Michel Leiris. L'écriture du deuil*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, p. 23).

[20] A. Anedda, *La vita dei dettagli*, p. 63.

[21] Quello di 'sguardo-esperimento' è uno degli indirizzi orientativo-interpretativi da me formulati nel già citato volume *Nella palpebra interna*, al quale rinvio per eventuali approfondimenti.

[22] Tra le numerose occorrenze della parola 'spettro' ricordiamo un brano della prosa *Bonifacio, notte* dove si legge: «I nomi ruotano, si spengono, a volte in una luce improvvisa ricompaiono. Sono spettri che abitano le opere» (A. Anedda, *La luce delle cose*, p. 12), mentre per la poesia citiamo, tra i tanti possibili, un suggestivo verso di *Anniversario I*: «[...] lei era irreale: uno spettro che solo il suo sguardo animava» (A. Anedda, *Dal balcone del corpo*, p. 13, ma si ricordi anche la lirica *Spettri* in A. Anedda, *Salva con nome*, p. 13). La parola torna a più riprese nel libro del 2009, cfr. ad esempio A. Anedda, *La vita dei dettagli*, p. 43, 55, 162. La poetessa non manca peraltro di giocare anche sull'accezione tecnica del termine: penso ad esempio alla nozione di 'spettro cromatico'.

[23] Naturalmente non si intende qui affermare che Warburg e i suoi continuatori siano estranei al tema del dettaglio: è ormai quasi proverbiale la formula warburghiana secondo cui «*Der liebe Gott steckt im Detail*».

[24] G. Didi-Huberman, *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les édition de minuit, 2002, p. 41.

[25] D. Arasse, *Il dettaglio*, p. 17.
[26] A. Anedda, *La luce delle cose*, p. 135.
[27] A. Anedda, *La vita dei dettagli*, p. XII.
[28] Nell'illustrare la genesi de *Le nozze*, Raboni ricordava la propria fascinazione per *Il ritratto dei coniugi Arnolfini*, tanto intensa da indurlo ad «ambientarci una poesia»: non, specificava, a «farci una poesia sopra», ma proprio ad «ambientarci una poesia, cercare di entrare dentro il quadro» (*Il poeta e la poesia*, a cura di N. Merola, Napoli, Liguori, 1986, p. 140).
[29] A. Anedda, *Dal balcone del corpo*, pp. 51-52.
[30] Sul sentimento di «intimità» che il dettaglio instaura si sofferma lo stesso Arasse in D. Arasse, *Il dettaglio*, p. 12.
[31] A Bill Viola è ispirato il componimento *Video*, che nei primi versi recita: «Chi se ne è andato non desidera tornare. / Pensiamo che si strugga per il mondo / prestandogli la nostra nostalgia» (A. Anedda, *Salva con nome*, p. 114).
[32] La dimensione corale è una costante dell'opera di Anedda; ricordiamo che *Cori* si intitola la prima sezione di *Dal balcone del corpo*, e vari *Cori* tragici scandiscono le raccolte dell'autrice.
[33] A. Anedda, *La luce delle cose*, p. 82.
[34] A. Anedda, *La vita dei dettagli*, p. 41.
[35] Ivi, p. 45.
[36] Ivi, p. 67.
[37] Ivi, p. 149.
[38] Ivi, p. 78.
[39] Ma già in *Residenze invernali* si poteva leggere un testo come questo: «*La casa veglia le foto dei morti / ogni parete stretta / sui loro verticali sorrisi*» (A. Anedda, *Residenze invernali*, Milano, Crocetti, 1992, p. 63).
[40] A. Anedda, *Cosa sono gli anni*, p. 85.
[41] A. Anedda, *La vita dei dettagli*, p. 169.
[42] Il sintagma «apprendistato della perdita», sorta di libera reinterpretazione del celebre verso di Elizabeth Bishop «The art of losing isn't hard to master», si legge nella riflessione che chiudeva la prosa *Suoni della mente*: «Forse la contemplazione di un particolare è solo l'apprendistato di una perdita, appena venato di promessa: ciò che è perduto sta per compiersi diversamente. Non è la verità, ma il sogno di quella perdita. Ed essendo sogno, ed essendo solo in parte nostro, a noi non duramente legato, riusciamo a contemplarlo» (A. Anedda, *La luce delle cose*, p. 108).
[43] F. Mancinelli, recensione a *La vita dei dettagli*, *Poesia*, XXIII, 253, ottobre 2010, p. 66 (poi in *Atelier. Trimestrale di poesia, narrativa, teatro*, xvii, 66, giugno 2012, p. 47).
[44] A. Anedda, *La vita dei dettagli*, p. 177.
[45] A. Anedda, *Dal balcone del corpo*, p. 53.

n. 5, gennaio-giugno 2015

Caterina Verbaro

L'arte dello spazio di Antonella Anedda

The essay reviews the characteristic traits of Antonella Anedda's poetry, starting from her first book *Residenze invernali* (1992). In particular, it examines the ongoing revision of the poetic subjectivity that culminates in the last two poetic collections, *Dal balcone del corpo* (2007) and *Salva con nome* (2012). The essay focuses on this last collection, which is analyzed in conjunction with Anedda's essays from 2009 and 2013, *La vita dei dettagli* and *Isolatria*. The analysis of *Salva con nome* highlights the programmatic construction of an associative poetic space which expresses itself in the figure of the dream and the house. This space is free from the restrictions of individual identity and recalls personal and archetypical memories, and therefore allows the evocation and interrogation of death. In this way, Anedda's «arte dello spazio» is identified as the basic element of the author's poetics: the construction of a synchronicity which cuts down the barriers between the quick and the dead, between self and the others.

Nella stanchezza senza soccorso in cui il povero volto si dovette raccogliere tumefatto, come in un estremo ricupero della sua dignità, parve a tutti di leggere la parola terribile della morte e la sovrana coscienza della impossibilità di dire: Io.

Carlo Emilio Gadda

1. Oltre la soggettività lirica

Fin dall'esordio del 1992 con *Residenze invernali*, il percorso poetico di Antonella Anedda è segnato dalla messa in discussione della soggettività lirica che caratterizza il modernismo novecentesco.[1] In tal senso, nel corso di poco più di un ventennio, essa ha interpretato in modo del tutto personale e portato a compimento quel lungo processo di revisione del codice poetico monologico e autoreferenziale che, a partire almeno dalle istanze di un io aperto al fenomenico poste da Anceschi e recepite dalla Neoavanguardia negli anni Sessanta,[2] nel corso del secondo Novecento reintegra la realtà nello spazio poetico. Sebbene all'interno di un percorso espressivo estremamente coerente, in cui ritornano nodi dell'immaginario, *topoi*, temi, questo scarto dal soggettivismo lirico nella poetica di Anedda può essere individuato in due diverse fasi creative. Nelle prime raccolte la «fuoriuscita dal solipsismo novecentesco»[3] si realizza quasi a dispetto di una cifra espressiva scarnificata e analogicamente concentrata, che ha indotto molta critica a collocare testi come *Residenze invernali* o *Notti di pace occidentale* entro un filone neo-orfico e sapienziale.[4] A partire dalla raccolta *Dal balcone del corpo*, invece, la dizione poetica teatralizzata e colloquiale e la nuova intenzionalità compositiva che trascende il verso lirico tradizionale, sembrano produrre nella poesia di Anedda una decisa e più evidente intensificazione di tale processo di scardinamento del soggetto. La critica degli ultimi anni non ha mancato di sottolineare la svolta dal «classicismo moderno» delle prime raccolte all'inquietudine enunciativa della seconda fase.[5] Tuttavia è importante notare che l'intera esperienza poetica di Antonella Anedda si svolge sotto il segno di un radicale dialogismo che la sot-

trae fin dalle origini a tentazioni orfiche o neosimboliste. Leggendo a ritroso, muovendo dal più recente *Salva con nome* del 2012, le raccolte poetiche aneddiane, è possibile rintracciare già in numerosi elementi l'origine di quello scardinamento del soggetto che nell'ultima silloge verrà pienamente a compiersi. È già nelle prime raccolte, da *Residenze invernali* fino a *Il catalogo della gioia*,[6] che trova infatti fondamento un io poetico significativamente declinato come soggetto di percezione, colto in un'attitudine relazionale, che si manifesta nell'osservazione degli oggetti e degli spazi, nell'esercizio della descrizione e dell'ascolto. Ad esempio la funzione degli oggetti, che troverà un ampio e precipuo sviluppo nelle ultime due raccolte, fin dall'inizio si palesa come essenziale a determinare una poetica di apertura all'altro-da-sé e di relazione con l'esterno. Basti pensare alla prima poesia di *Residenze invernali*:

> *Ora tutto si quieta, tutto raggiunge il buio*
>
> Non parlavo che al cappotto disteso
> al cestino con ancora una mela
> ai miti oggetti legati
> a un abbandono fuori di noi
> eppure con noi, dentro la notte
> inascoltati. (RI, 15)

Fin dalla prima raccolta, l'universo poetico di Antonella Anedda si rivela come un «dire [...] senza gerarchia»,[7] uno spazio di relazione, in cui l'io sceglie gli oggetti come interlocutori («ho provato a parlare. Non di quadri e libri, ma *a* quadri e libri come spazi che in sé stringevano il segreto di un ulteriore spazio, di un ulteriore tempo»),[8] in cui i corpi subiscono un procedimento astrattivo opposto a ogni antropocentrismo che li parifica agli oggetti e rende l'uomo «cosa fra cose»,[9] e in cui il soggetto non è che luogo prospettico di percezione («Vedo dal buio / come dal più radioso dei balconi» NPO, 9), che trova nel celaniano concetto di «esposizione» la sua più propria misura esistenziale.[10] E sebbene in questa prima fase la struttura e la tonalità lirica della versificazione siano preponderanti e prevalgano nella poesia aneddiana registri espressivi di derivazione simbolista (nominazione assoluta, inversione, monostici, frasi nominali), la forma del testo, refrattaria a ogni regolarità metrica o compositiva, è portatrice di un'inquietudine espressiva che fa parlare già il primo prefatore, Arnaldo Colasanti, di «forme polimetriche [...]: inserti di prosa assieme a versi limpidissimi, improvvisa recisione di un verso fuori squadro, sgranato e mosso spazialmente, accanto all'uso continuo, spesso folgorante, del corsivo».[11]

Il motivo più proprio della seconda fase aneddiana, la decostruzione del soggetto enunciativo che lascia il posto a una pluralità di voci e di punti di vista, si fa evidente nell'incessante movimento testuale di *Dal balcone del corpo*, la raccolta del 2007 di cui scrive esaurientemente Guido Mazzoni:

> È come se questa poesia ultralirica volesse trascendere la prima persona osservandola dall'esterno, mostrando la frammentazione dell'io, dando una consistenza allegorica e teatrale all'arcipelago di forze di cui siamo composti, e proponendo un'immagine del soggetto adeguata ai nostri tempi. Un simile atteggiamento ha in primo luogo una funzione decostruttiva. Anedda sembra voler attraversare la maschera dell'identità individuale e la superficie del quotidiano; sembra voler abbandonare la rete di certezze che le abitudini e il senso comune ci fanno considerare ovvie per ricercare lo scheletro nascosto sotto «quello che ci piace credere».[12]

Dal balcone del corpo si organizza come composizione di segmenti sottratti all'egemonia della prima persona, moltiplicando i soggetti enunciativi, dal Coro fino alle più varie personificazioni (*Parla lo spavento*, *Parla l'abbandono*, *Parla lo spazio*), e realizzando un incrocio di voci e prospettive:

> L'aria è piena di grida. Sono attaccate ai muri,
> basta sfregare leggermente.
> Dai mattoni salgono respiri, brandelli di parole.
> Ferri di cavalli morti circondano immagini di battaglie
> le trattengono prima che vadano in un futuro senza cornici. (DBC, 37)

Sulla scorta di una significativa epigrafe kafkiana scelta da Anedda, «tra te e il mondo scegli il mondo», (DBC, 35) inizia perciò, con la raccolta mondadoriana del 2007, una riflessione e un conflitto con la nozione stessa di identità e una funzione nuova della parola poetica. Se fin dall'inizio la poesia era stata concepita da Anedda come mezzo di accudimento della realtà,[13] ora essa diventa luogo in cui la realtà stessa ha voce e in cui l'io si screzia in una pluralità di persone grammaticali e attanziali:

> Lascia che dicano: noi.
> «Noi viviamo per schegge
> che spostandosi frantumano l'io e il voi
> e il più delle volte lasciano intatto solo il paesaggio».
> Lascia che la terza persona parli e che loro rispondano:
> [...]
> Ora fai che il plurale si ritragga
> indietreggi, dica di nuovo: io. (DBC, 19)

Come ha osservato Fabio Zinelli, è soprattutto il sistematico ricorso al mito, declinato in maniera antiorfica e comunicativa, a consentire ad Anedda «una libera uscita dalla gabbia dell'io lirico, dando voce ai sentimenti di tutti», permettendole di «sporgersi oltre il canzoniere, per uscire dal libro dell'*io* e per essere gli altri».[14] L'io poetico, non più semplicemente aperto al mondo, come accadeva nelle prime raccolte, ma frantumato in diverse voci e figure, è segnato da un'assoluta «perdita della soggettività narcisista»,[15] poiché, come scrive Anedda in un'intervista, «non *si* ascolta ma contempla e ascolta *da*».[16] Il corpo che ne condensa l'identità debole non è usato come topos di autoriconoscimento, ma, tradotto nella pura funzione percettiva, è piuttosto un tramite verso l'esterno: come scrive l'autrice, «il corpo serve come un qualsiasi balcone a entrare in casa e a guardare fuori».[17] Parallelamente all'emergere di questi procedimenti di scissione e metamorfismo dell'io, *Dal balcone del corpo* mette a punto un sistema espressivo che resterà essenzialmente valido anche nella raccolta successiva, che affida la scansione poetica a versi-frasi lunghi, dall'andamento prosastico, procedenti per quadri giustapposti, senza alcuna significativa frattura tra sintassi e metro.[18] L'aspetto metrico-formale del testo si declina cioè in piena coerenza col processo di desoggettivizzazione, in antitesi ad ogni connotazione lirica, ricusando ogni possibile valenza fonica e ogni enfasi ed escursione espressiva, approdando a un verso informale fondato sul ritmo piano e assertivo della frase.[19]

Antonella Anedda, da *Visi. Collages. Isola della Maddalena, in Salva con nome*, Milano, Mondadori, 2012

2. «Salva con nome»: spazio, morte, identità

Tuttavia è con l'ultima raccolta, *Salva con nome*, che la riflessione poetica sull'identità e la sistematica disseminazione delle marche enunciative raggiungono un'inedita profondità e una specifica valenza. Continua qui infatti il processo di disidentificazione messo in atto nella raccolta precedente, ma esso assume una tonalità più tragica in quanto apertamente definito da una meditazione sulla morte e sulla perdita che attraversa l'intero libro e ne sostanzia i significati.

Si osservi intanto come già il titolo giochi antifrasticamente col topos della 'salvezza', poiché il predicato «salva» ha un ruolo grammaticale e un significato indecidibile, è insieme l'esortativo allocutivo di una «preghiera laica»[20] ('tu salva', 'che io possa essere salva') e la parte nominale di un'affermazione ('io sono salva'). Il più intenso cortocircuito semantico si realizza però tra il riferimento al codice tecnologico della lingua contemporanea e la ripresa del topos simbolista che assegna alla nominazione una valenza salvifica assoluta. Ma la 'salvezza' in questa raccolta ricusa ogni tentazione di eternità e si declina in termini di indubbia provvisorietà, consistendo solo in quel nesso del tutto transitorio tra un nome e un corpo che definisce l'identità. Nella prosa poetica che insieme a un collage fotografico apre il volume, si legge:

> Cos'è un nome? Nulla. Un suono che chiama un corpo, un campanello che ti aggioga. Ricevere un nome è la prima prova che siamo in balia degli altri. [...] Se il destino è nel nome, il mio sta impallidendo fino a spegnersi e forse si disfa: una sconosciuta in un posto sconosciuto.
>
> Il nome scivolerà via con il corpo, ci saranno dei segni su una pietra per un tempo che giustamente fa sorridere i fisici, poi l'unica corrispondenza sarà l'aria. (SCN, 7)[21]

Il tema centrale di *Salva con nome* è il confronto serrato tra tale impermanenza dell'identità e la morte, rappresentata spesso nella raccolta come vento che «scardina» il nesso identitario tra corpo e nome,[22] o come taglio, cesura, frattura.

Salva con nome sembra produrre una doppia immagine dell'identità, opprimente e salvifica, disforica ed euforica. Ricorrono infatti episodi e immagini di ribellione alla gabbia dell'identità («Mette in fila i ricordi / loro gridano che non sono mai esistiti. Mette in fila i nomi / loro battono insieme come cucchiai di legno» SCN, 14), di renitenza al limite terreno dell'io, fino all'anelito fusionale e al desiderio di un altrove che spesso si esprime nello scenario onirico. Leggiamo un esempio significativo di questa desiderata dissoluzione identitaria:

> Il sonno mi teneva nella morsa, io mi divincolavo gridando:
> fammi arrivare dove non sono stata, lasciami le orecchie
> nette dal suono di ogni voce.
> Fai un solo miracolo: che smettano le vite di addensarsi
> su questa striscia che chiamo la mia vita.
> Lasciami libera da me – dunque da loro – di cui conosco i nomi
> e le separazioni. Fai che non li senta più fondere fuoco
> in questo bronzo che mi scuote. (SCN, 18)

La scrittura poetica tenta dunque l'esercizio di liberarsi dal sé, dal doloroso limite dell'identità: come scrive Maria Grazia Calandrone, «Anedda prosegue il proprio cam-

mino nell'arte della perdita fino alla perdita primaria, quella di sé, fino alla rosselliana *estinzione* di sé».[23] Ma questo desiderio di evasione da sé, dai limiti del corpo e del nome, è tutt'altro che un vezzo postmodernista: esso cela piuttosto un inesausto confronto con il lutto, una familiarità con la mancanza. La morte è infatti nella raccolta aneddiana l'altra faccia dell'identità, il suo vittorioso contendente, e dissipare le marche identitarie ha perciò il senso di un patteggiamento con la morte. Anedda riduce il soggetto a corpo e il corpo a ricettacolo di percezione proprio perché il mero nucleo percettivo della soggettività costituisce lo stadio fluido, minimale e impoverito dell'identità e prelude alla dissoluzione dell'io ad opera di una morte incalzante. Nella sequenza poetica intitolata *Salva con nome*, si mette in scena con inusitata intensità ed esattezza il transito dalla vita alla morte, lo spazio che, fin da *Residenze invernali*, ha sempre rappresentato per la poesia di Anedda la più grande sfida di dicibilità:

> Cadendo batte la nuca.
> Solo un po' di sangue
> nell'angolo tra i capelli bagnati
> poi tutti i pensieri a picco.
> [...]
> Nelle sue orecchie il mondo arriva a ondate.
> In una il dolore è più ottuso. Nell'altra c'è più aria.
> Anche nel sonno sente l'ovatta e le fiamme.
> La fronte tocca le ginocchia piegate.
> Torna a essere un feto che ignora l'infinito.
> [...]
> I passi nel selciato ora raggiungono la gola.
> Stridono come carri sul petto. Odorano di acciaio.
> [...]
> Anche cadendo continua a dormire.
> La bocca sul pavimento non sente il freddo.
> La raccolgono, la voltano.
> La nuca non trema, sta come muschio nelle mani.
> [...]
> Prima di sgorgare il sangue si raccoglie in un catino d'osso. (SCN, 31-34)

In *Salva con nome* Anedda elabora il topos della dissoluzione dell'identità in un fitto dialogo intertestuale con la raccolta di saggi pubblicata nel 2009, *La vita dei dettagli*, specificamente dedicata agli *exempla* visuali del suo immaginario poetico. L'ultima pagina di questo volume si intitola significativamente *Perdita*, e la sua lettura ci aiuta a mettere a fuoco il conflitto con l'identità e il desiderio di «perdita» che percorre anche *Salva con nome*:

> Perdere: smettere di possedere, dare oltrepassando, dal lat. Dāre per, donare attraverso, scavalcare se stessi smarrendo, smarrendosi. Perdere oggetti e beni, perdere quanto è caro. [...] Scorrere, non trattenere. Perdersi, de possedere, decrearsi. [...] Perdere i confini di sé. In ingl.: to blow = soffiare di vento e aria [...]. Perdere? È una porta sul vuoto. (VD, 177)

Perdersi, dunque, e imparare la perdita di sé e degli altri: la scrittura poetica di *Salva con nome* è, per usare dei termini aneddiani, «ammaestramento» alla perdita e «tregua».[24] La sezione de *La vita dei dettagli* intitolata *Collezionare perdite*, composta da parole, foto, *collages* e didascalie, elabora le istruzioni di ricomposizione della perdita che troverà poi

in *Salva con nome* una sua applicazione poetica. Scrive Anedda:

> Prendi una fotografia, taglia le parti più amate: l'ala del naso,
> la curva del collo.
> Posale su di un cartone.
> Metti lo spazio tra le parti, mettici l'aria.
> Gli occhi.
> Fai lo stesso lavoro. Allontanali, colora lo spazio (*colora il dolore*),
> fai concreta la separazione.
> Scegli una gradazione: terra bruciata.
> Cuci un pezzo di stoffa, cuci un brano di lettera, cuci un'iniziale: in quel mezzo-punto non entra il vento. (VD, 166-167)

Antonella Anedda, da *Collezionare perdite*, in La vita dei dettagli, Roma, Donzelli, 2009

Si tratta esattamente di quel tipo di composizione testuale che verrà realizzato in *Salva con nome*: un allestimento verbale e iconico di tipo associativo capace di contenere il dolore della perdita, di confinare la dissoluzione dell'identità, attraverso una 'salvifica' collocazione del «dettaglio» prescelto. Parafrasando l'«arte della perdita» di una delle poetesse più amate e citate, Elisabeth Bishop,[25] tale procedimento viene definito da Anedda «arte dello spazio» (SCN 45), in quanto costruzione di un luogo straniato, artefatto, riconnettivo. Lo spazio onirico e quello poetico, entrambi fondati sul sincronismo associativo, costruiscono gli scenari di ricomposizione memoriale e percettiva della perdita, come accade ad esempio nella poesia che apre la sezione *Bambini*, in cui la casa si fa spazio-collage di contenimento del dolore:

> Sognai la nostra voce e un'altra voce più forte che colpiva.
> Sapevo che era morta ma si sforzava di esistere e lottare.
> Chiamai i rumori, quelli più familiari, l'urtare di due sedie,
> il tintinnio dei piatti sul vassoio e gli animali
> (solo questi, da fiaba):
> volpi, linci e lupi perché ci proteggessero.
> Venisse un gatto almeno, senza grida,
> miracolosamente non umano.
>
> La casa era perfetta, gialla, pulita dentro il sole
> con lampadari a gocce e in ogni goccia si specchiava
> il nostro lavoro di bambini:
> scuotere dalla tovaglia la paura insieme alle briciole del pane
> fare un orlo al dolore, posarlo
> sul mucchio dei panni da stirare.
> Solo così, credo, imparammo ad amare
> gli oggetti senza colpa,
> un parafango e il fango stesso
> se preso da una mite angolatura verso il sole,
> il mondo senza sangue dei balconi con le piante annaffiate.

Contro il tempo trovammo l'arte dello spazio
la precisione che non permette alla mente di affondare. (SCN 45)

In *Salva con nome* si accentua l'attitudine più propria alla poesia aneddiana, la costruzione di spazi e luoghi metaforici, che alludono a contenimento e posizionamento: la casa, la stanza, l'ospedale, l'isola, la finestra, il balcone, il quadro, la mappa, la cornice.[26] Si tratta della costruzione di uno spazio contestuale, in cui possa esplicarsi quella che Casadei ha definito una «modalità compositiva per immagini»,[27] e in cui tali immagini possano trovare collocazione e «tregua» (NPO, 12). Siamo in presenza di quella che in termini cognitivisti si definirebbe come una vera e propria «riconfigurazione dell'immagine del mondo», uno spazio *blanding* come insieme capace di un contenimento affettivo degli oggetti e del sé.[28] La poesia consiste appunto in questa «arte dello spazio» che conferisce momentanea salvezza o tregua, come «precisione che non premette alla mente di affondare» (SCN, 45).

In *Salva con nome* tutto si definisce come spazio, e allo spazio è intitolata un'ampia serie di testi (*Spazio della paura estiva*, *Spazio della paura diurna*, *Spazio dell'invecchiare*, *Spazio dell'acqua domestica*). Lo spazio è la categoria cognitiva del rifugio, della tregua, della ricomposizione, ma anche della paura, il topos che alla minacciosa dissoluzione dell'identità può opporre solo protezione momentanea e ambigua. La nozione di spazio e le figurazioni in cui essa si realizza, ad esempio la casa o lo stesso sogno, non sono tipologicamente opposte alla perdita e alla frantumazione: lo spazio nel testo aneddiano, così come l'isola che ne è il modello primario, è sempre esposto, insicuro, insidiato e inquieto. Esso si definisce proprio in forza di una perdita, ed è perciò di tale perdita esso stesso memoria e testimonianza. Già fin da *Residenze invernali* Anedda scrive che «la casa è ciò da cui si è tolti» (RI, 72), e dunque spazio turbato, ferito. Lo spazio nella poesia di Anedda non è mai rappresentato come rifugio edenico o altrove salvifico, ma come scacchiere inquieto della paura e del coraggio, in cui ricollocare gli oggetti, le attese, i sogni, i ricordi, i dettagli, secondo quelle indicazioni elaborate in *Collezionare perdite*, in modo da «sopportare la separazione» (VD, 175) e tracciare «un nuovo recinto dove aspettare» (VD, 172). È perciò soprattutto luogo di comunicazione tra vivi e morti, in cui il pensiero della morte possa essere reso tollerabile. Un esempio di tale concezione dello spazio può essere letto nella poesia *Spettri*, il cui testo è preceduto dalla figura enigmatica di una cornice vuota:

Sostentati dal nulla
esistenti solo dove si sogna
fluttuanti senza sapere
non più concreti del vapore
che sale dalla teiera
eppure ancora capaci di sentire
la forma di ogni separazione
la precisione con cui la morte
ci tagliava via uno dall'altro:
lo spazio che faceva esponendoci
vuoti di luce, poi sfaldati. (SCN, 13)

Lo spazio misterioso delimitato dalla cornice in cui vivi e morti sono insieme collocati – la poesia, la casa, il sogno – è prodotto dalla ricorrente figurazione separativa del taglio.[29] In esso si ricostruisce artificialmente quell'interezza non più esperibile, quell'insieme disgregato dalla morte che «ci tagliava via uno dall'altro». L'insistito motivo del 'taglio' fa peraltro pensare all'irreversibile frattura della simbiosi tra madre e figlio ed

evoca per contrasto quella condizione di interezza e di radicamento prenatale che lo spazio poetico tenta di riprodurre.[30]

Il testo poetico nasce dunque come tentativo di ricomposizione di uno spazio che contenga e associ identità disperse e frammentarie dell'io e dell'altro, dei vivi e dei morti. Solo nello spazio-collage di un'installazione poetica è possibile recuperare il ruolo di un soggetto che esperisce il taglio e la riconnessione. La sezione di *Salva con nome* intitolata *Cucire* elabora una metafora metapoetica già tratteggiata in *La vita dei dettagli*,31 in cui il gesto del cucire conserva una propria ambiguità, in quanto rimedio insidioso e provvisorio, tanto che le immagini di aghi e forbicine che accompagnano i testi ne adombrano un potenziale uso offensivo. «Cuci una foglia vicino alle parole, cuci le parole tra loro» (SCN, 65): cucire e scrivere condividono un desiderio di riconciliazione e di ricomposizione, ma anche la possibilità di accostamenti incongrui che restituiscano al soggetto il ruolo di artefice. Si legga da una prosa poetica della sezione:

> Immagino chi ha inventato l'ago. Era vicino al fuoco e di colpo ha visto che l'osso più affilato (come la spina) teneva insieme la pelle. Spina e pelle. Osso. Quello che la morte smembrava poteva essere unito di nuovo. Da piccola cucivo foglie di castagno tra loro fino a farne corone. Sognavo di fare vestiti completamente verdi appena rigati di nero dalle spine dei ricci. Sopportavo che mi entrassero nelle mani. Le corone erano perfette, ma fragili. Bastava una folata di vento e si decomponevano volando a caso nel castagneto (SCN, 64).

Lo spazio scritto o cucito ospita la memoria della perdita, ed è perciò spazio di una nuova soggettività, la cui identità si definisce solo in una relazione di desiderio o di mancanza. Chi cuce, chi scrive, chi guarda, non solo costruisce oggetti compositi come vestiti fatti di foglie e spine, ma soprattutto allestisce uno spazio eterogeneo e plurale, che risponde a quel programma di sovvertimento di proporzioni, prospettive e distanze pronunciato in *La vita dei dettagli*: «Il dettaglio – scrive Anedda – è l'isola del quadro. Per vedere meglio dobbiamo trasgredire lo spazio, abolire ogni distanza ragionevole» (VD, 2). È a partire dal dettaglio che si fa possibile «l'arte dello spazio», ovvero una diversa e straniante ricollocazione degli oggetti affettivi. È a partire dal dettaglio che si fa possibile un testo poetico che esibisce la propria valenza composita non come mero esercizio espressivo, ma come riappropriazione di senso. Crediamo infatti di poter estendere il concetto di dettaglio oltre la sfera estetica, e di poterlo intendere cognitivamente come *punctum*, punto focale affettivo, che si impone in quanto stabilisce una relazione di intimità col soggetto («Resiste solo il dettaglio che ti ha fatto cenno» VD, 2). Il soggetto a sua volta definisce la propria funzione proprio nella relazione creativa che il suo sguardo istituisce col dettaglio: «Lo sguardo non riunisce ma scompone, libera i dettagli dal quadro, lascia che diventino un altro quadro» (VD, IX). Sottratto allo spazio assegnatogli, il dettaglio si offre come oggetto di un nuovo spazio, come parte di una nuova composizione e misura espressiva. È quanto in *Collezionare perdite* si prescriveva per sopportare il dolore e l'assenza: scomporre, ricomporre, straniare, diluire nello spazio l'oggetto perduto («metti lo spazio tra le parti, mettici l'aria» VD, 166), ampliare le dimensioni, variare la prospet-

Antonio Canova, Monumento funebre a *Maria Cristina d'Austria,* 1805, Augustinerkirche, Wien

tiva: «Dài verità alla perdita. Guardala dall'alto. Lo spazio dice: *una volta dispersa è irriconoscibile*» (VD, 173).

Il testo poetico istituisce così uno spazio evocativo, atemporale, analogico, che associa e riconnette vivi e morti. Se in *Dal balcone del corpo* era soprattutto l'istituzione del Coro «l'espediente per stringere in una sola comunità i vivi e i morti»,[32] in *Salva con nome* la relazione è connessa a due *topoi* che ne mediano la distanza, il sogno e l'acqua. Si tratta di due figurazioni di un subconscio che, vanificando i limiti dell'identità, si fa spazio di incontro e di scambio. Il racconto onirico è una delle formule più feconde della raccolta,33 mentre alle *Acque* è intitolata un'intera sezione. Un intenso passaggio di *Isolatrie* esplicita la dissoluzione identitaria indotta dall'acqua nello spazio poetico aneddiano:

> Allora l'unica cura per quel disagio è l'acqua, tanto meglio se fredda. Rabbrividendo ci scrolliamo dai demoni, andando al largo ci dimentichiamo della terra. Nel mare, agli occhi calmi dei pesci forse appariamo quello che siamo: informi, decomposti dalla luce filtrata dove non penetra il sole. Là, nella solitudine, non ci sono barriere tra la nostra pelle e l'acqua.[34]

Lo sguardo dei pesci di cui si parla in questo brano restituisce un soggetto umano e vivente del tutto straniato, liberato dalla gabbia dell'identità, come spesso accade in una poesia che tende a invertire la relazione tra chi guarda e chi è guardato. Ai morti, come i pesci testimoni muti dei vivi, è assegnato spesso nello spazio del testo aneddiano l'onere dello sguardo e del punto di vista sul mondo. Pensiamo in particolare a due tra le più significative poesie della raccolta, associate proprio da questo ribaltamento tra soggetto e oggetto dello sguardo, *Cucina 2005* e *Video*. Nella prima, segnata dalla semantica di un bianco lunare e fantasmatico, si rappresenta una scena notturna in cui l'io è visto dall'esterno e rinnegato dallo sguardo materno:

> Se l'avesse vista
> se avesse visto la sua forma mortale
> spalancare stanotte il frigorifero
> e quasi entrare con il corpo
> in quella navata di chiarore,
> muta bevendo latte
> come le anime il sangue
> spettrale soprattutto a se stessa
> assetata di bianco, abbacinata
> dall'acciaio e dal ferro
> bruciandosi le dita con il ghiaccio
>
> avrebbe detto non è lei. Non è
> quella che morendo ho lasciato
> perché mi continuasse. (SCN, 16)

Lo spazio domestico segnalato dal cronotopo del titolo è d'altronde il luogo maggiormente frequentato dalla relazione tra vivi e morti,[35] è lo spazio che sfida il tempo nell'istituire un sincronismo assoluto («contro il tempo trovammo l'arte dello spazio» SCN, 45), tanto che le numerose date presenti nei titoli, sottratte a ogni valenza diaristica, rappresentano al contrario dei frammenti di tempo che «l'arte dello spazio» ingloba e immobilizza. La rappresentazione della perdita nella poesia aneddiana non è mai collocata nel tempo, ma ricomposta come spazio. Come si legge ne *La vita dei dettagli* a proposito di

Rothko, la morte non si individua come un altro tempo ma come un altro spazio: «Rothko […] sa che l'enigma della morte non è il tempo ma lo spazio, non il *quando* ma il *qui* e il *laggiù*, ciò che si stende e stride fra la nostra sosta *qui* e il richiamo di quel *laggiù*. La tela è lo spazio che dalla sua chiusura intuisce un altro spazio» (VD, 115).

La consonanza tra la poesia e la riflessione di Anedda e l'operato di alcuni artisti come Rothko e Bill Viola è a questo punto evidente. Anche la poesia aneddiana è, come lei stessa scrive a proposito di Rothko, «lo spazio che dalla sua chiusura intuisce un altro spazio» (VD, 115). All'installazione *Ocean without a shore* presentata da Bill Viola alla Biennale veneziana del 2007, Anedda dedica due testi, un capitolo de *La vita dei dettagli* e la poesia *Video* in *Salva con nome*, confermando peraltro l'intensa relazione intertestuale tra i due volumi del 2009 e del 2012. Scrive Anedda ne *La vita dei dettagli*:

> In un mondo che ripudia la morte Viola è uno dei pochi artisti in grado di interrogarla. […] Meditando sulla mancanza, Viola prova a dire la prossimità tra il qui e l'altrove, tra la vita e la morte. […] Usando il video crea fantasmi, nel senso esatto del termine: gente senza carne, folla senza sangue, schiere di corpi fatti e disfatti dalla luce e dall'acqua (VD, 126-129).

Nella poesia che in *Salva con nome* è dedicata all'opera di Bill Viola, *Video*, si riproduce quella compresenza, ma insieme quell'irrevocabile separazione, degli spazi dei vivi e dei morti, e, come in *Cucina 2005*, lo sguardo compassionevole e straniato dei morti sui vivi:

> Chi se ne è andato non desidera tornare.
> Pensiamo che si strugga per il mondo
> prestandogli la nostra nostalgia.
> L'oleandro che trema, l'abete
> che si sfrangia più latteo nella luna
> e tutta la bellezza incomprensibile
> che ci ostiniamo a raccontare.
>
> Se i morti vedono ci guardano scrutare l'illusione di un muro
> bussare per entrare o chiamare
> come i pazzi che cullano le pietre
> bisbigliando loro: amore. (SCN, 114)

L'«arte dello spazio», una sapiente composizione del testo che agisce per via associativa, recuperando interferenze, analogie, immagini, consiste allora nel richiamare memorie personali e archetipiche e nel tradurre la parola poetica in spazio dell'incontro con le ferite e i fantasmi che affollano la pagina.

---

[1] Per una lettura complessiva del codice lirico soggettivista negli ultimi due secoli, si veda G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005. Relativamente a un periodo più ristretto e a un ambito più prettamente nazionale, un'utile ricostruzione della questione in è in S. Giovanardi, *Introduzione* a M. Cucchi, S. Giovanardi (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento. 1945-1995*, Milano, Mondadori, 1996, IX-LVIII.

[2] A sintesi di una più vasta elaborazione teorica, si veda la Prefazione di A. Giuliani a Id. (a cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni sessanta*, Torino, Einaudi, 1961. Per una contestualizzazione della poesia di Anedda nel quadro poetico contemporaneo, mi permetto di rimandare a C. Verbaro, 'Natura morta con cornice. La poesia di Antonella Anedda', *Italian Poetry Review*, V, 2010, pp. 315-330.

[3] G. Ladolfi, 'L'insufficienza dell'orfismo', *Atelier*, XVII, 66, giugno 2012, *Esodi ed esordi. Antonella Anedda*,

p. 62.

[4] Cfr. E. Testa, 'Antonella Anedda', in Id. (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 401-404; A. Afribo, 'Antonella Anedda', in Id., *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, Roma, Carocci, 2007, pp. 183-203.

[5] L'espressione «classicismo moderno» è riferita ad Anedda da G. Mazzoni, 'Poesie liriche: Anedda, Bre, Prete, Carpi, Mussapi', in M. Cucchi, A. Riccardi (a cura di), *Almanacco dello Specchio*, Milano, Mondadori, 2007, p. 240. Tale definizione, ugualmente relativa alla raccolta aneddiana *Notti di pace occidentale*, è poi riutilizzata anche da A. Afribo, 'Poesia', in Id., E. Zinato, *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2011, p. 251. Su *Notti di pace occidentale* come esempio di poesia civile contemporanea, si veda inoltre F. Fusco, 'Antonella Anedda: tra visionarietà e impegno', *Oblio*, III, 11, *Per Antonella Anedda*, pp. 140-146. La lettura critica che valuta con maggiore interesse e incisività la svolta poetica iniziata con *Dal balcone del corpo* è invece quella di A. Casadei, 'Poesia, pittura, giudizio di valore (a partire dalle opere di Antonella Anedda)', in Id., *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, pp. 119-134.

[6] Indichiamo di seguito i riferimenti bibliografici delle raccolte poetiche di Antonella Anedda e le relative sigle che utilizzeremo d'ora in poi nel testo, seguite dal numero della pagina: *Residenze invernali*, Milano, Crocetti, 1992 (RI); *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999 (NPO); *Il catalogo della gioia*, Roma, Donzelli, 2003 (CG); *Dal balcone del corpo*, Milano, Mondadori, 2007 (DBC); *Salva con nome,*Milano, Mondadori, 2012 (SCN). Utilizzeremo inoltre la sigla VD per la raccolta di saggi *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli, 2009.

[7] Ead., *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 11.

[8] Ivi, p. 12.

[9] Ivi, p. 96. Sulla strategia di frantumazione e oggettualizzazione del corpo, rimando all'analisi testuale in C. Verbaro, 'Natura morta con cornice', pp. 321-323.

[10] «La poésie ne s'impose plus, elle s'expose» (P. Celan, La verità della poesia. «Il meridiano» e gli scritti in prosa, a cura di G. Bevilacqua, Torino, Einaudi, 1993, p. 1).

[11] A. Colasanti, Premessa a A. Anedda, *Residenze invernali*, p. 7.

[12] G. Mazzoni, 'Poesie liriche', pp. 40-41.

[13] A questo proposito mi permetto di rimandare alla lettura della poesia *Se ho scritto è per pensiero*, in C. Verbaro, 'Natura morta con cornice', pp. 327-328.

[14] F. Zinelli, Recensione a *Dal balcone del corpo*, *Semicerchio*, 38, 2009.

[15] E. Morra, 'Scomporre quadri, immaginare mondi. Dinamiche figurative e percezione nella poesia di Antonella Anedda', *Italianistica*, XL, 3, settembre-dicembre 2011, *Letteratura e scienze cognitive: teorie e analisi*, a cura di A. Casadei, p. 170.

[16] 'L'ammaestramento delle lingue: intervista ad Antonella Anedda', a cura di S. Morotti, *Soglie*, X, 1, aprile 2008, p. 68.

[17] *Ibidem.*

[18] Sulla sottrazione delle valenze più prettamente poetiche del testo si concentra la critica di Giorgio Manacorda, che stigmatizza l'aneddiana indistinzione tra poesia e scrittura, un'asserita «concezione fredda della creatività» e l'assenza di «epifania emotiva» di tipo analogico; cfr. G. Manacorda, 'Può finire bene. La vicenda della poesia italiana nella seconda metà del Novecento', in P. Febbraro, M. Marchesini (a cura di), *Poesia 2010-2011. Quindicesimo annuario*, Roma, Perrone editore, 2011, pp. 87-90 (citt. pp. 89 e 88).

[19] Come scrive Cecilia Bello Minciacchi, «la materia linguistica non eccede, non vuol essere rigogliosa, e non cerca marche d'espressionismo pur fronteggiando temi colmi di *pathos*» (C. Bello Minciacchi, 'L'identità, la morte, l'ago della memoria. *Salva con nome* di Antonella Anedda', p. 131).

[20] G. Adamo, 'La poesia di Antonella Anedda tra parola e silenzio', p. 23; cfr. anche A. Scarpellini, 'Qui comincia', Radio3, 11 maggio 2012, ora in *Atelier*, p. 49.

[21] Si noti che la questione dell'identità è al centro di un libro di M. Benedetti, *Materiali di un'identità*, Massa, Transeuropa, 2010, con prefazione di Antonella Anedda, in cui si legge: «Mario Benedetti scompone la materia della propria esperienza interiore, la smembra e la disperde sospettando (come è giusto) l'inesistenza di una identità» (A. Anedda, *Mappe, perturbazioni. Le stringhe temporali di Mario Benedetti*, ivi, p. 5).

[22] Il topos dello 'scardinamento', ricorrente nel testo, è esplicitato nella prosa di apertura proprio come cancellazione del nome: «In questo libro i nomi possono essere dati arbitrariamente da chi legge, possono essere associati a vecchie foto di visi che colleziono negli anni e di cui non so il nome. / Hölderlin aveva capito che nella firma Scardanelli c'erano scaglie di pace. / Hölderlin corrispondeva a un nome spesso deriso. Scardanelli scardinava il passato» (SCN, 7-8). Il concetto è presente anche nel libro uscito

subito dopo *Salva con nome*, il memoriale di viaggio *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*, Roma-Bari, Laterza, 2013, in cui l'isola è rappresentata come luogo di un instabile approdo, sempre esposta alle possibili furie 'scardinatrici' dei venti: «basta una raffica a scardinarci e non siamo al centro di nulla» (ivi, p. 4). Ma già molti anni prima, in una nota a *Il catalogo della gioia*, La Maddalena è detta «un luogo più di transito che di sosta, come se quel vento così forte, così insistente, trascinasse via ogni cosa» (CG, 114).

[23] M.G. Calandrone, 'Anedda, solitudine e consolazione in una umidità vegetale', in *Il Manifesto*, 11 aprile 2012. L'allusione rosselliana si riferisce a un testo del poemetto *Concerto per paura, coro e voci*, che cita appunto una poesia di Amelia Rosselli, che di Anedda fu grande amica e sostenitrice: «Ricorda il verbo: estinguere. / Poi ricorda tutto il verso / "estinguere la passione del sé". / E ancora: "estinguere il verso che rima / da sé: estinguere perfino me"» (SCN, 107).

[24] Il primo termine è utilizzato da Anedda rispondendo a una domanda sulla traduzione da altre lingue, da lei intesa come vicendevole «ammaestramento»: cfr. 'L'ammaestramento delle lingue', p. 68; «tregua» è invece tutto ciò che è separato, parentetico, momentaneamente o illusoriamente 'salvo': «Ciò che si stende tra il peso del prima / e il precipitare del poi: / questo io chiamo tregua / misura che rende misura lo spavento / metro che non protegge» (NPO, 12).

[25] Cfr. E. Bishop, *L'arte del perdere*, a cura di M. Guidacci, Milano, Rusconi, 1982.

[26] L'ospedale come «condizione mitico-simbolica» (A. Casadei, 'Poesia, pittura, giudizio di valore', p. 120) è centrale in *Residenze invernali*, ma compare anche in *Salva con nome*, nella sezione *Pneumologia*, in cui la reclusione presenta una doppia valenza semantica legata all'ospedale e all'identità. L'isola è il topos determinante in *Notti di pace occidentale*, in quanto metafora dell'Occidente che guarda il Continente – il Medioriente – in guerra. Anche in quel caso, come sarà poi in *Salva con nome*, si tematizzano le morti anonime di sconosciuti («Non volevo nomi per morti sconosciuti / eppure volevo che esistessero / volevo che una lingua anonima / – la mia – / parlasse di molte morti anonime», NPO, 12). Ugualmente presenti nella raccolta del 1999 sono finestra e balcone, fin dall'*incipit*: «Vedo dal buio / come dal più radioso dei balconi», NPO, 9). Quadri e finestra presentano numerose occorrenze in *Il catalogo della gioia* («aprire la finestra / davanti a questo abete, guardarlo bene», CG, 31). Nel racconto dei quadri si sottolinea spesso l'elemento del silenzio, inteso come «tregua» («E adorare i quadri che gli esseri umani hanno dipinto / i mondi senza vento che respirano quieti nei musei», CG, 28). *Dal balcone del corpo* ripropone invece spesso la situazione dello sguardo del soggetto da lontano – dal corpo, dall'isola – come distanza che acquieta e ripara, o che almeno dà l'illusione della 'salvezza': «Da lassù tutto è lontano. Chi grida e cosa dice. Forse non grida, forse non parla. / Non si riesce a vedere. Spariscono i primi piani» (DBC, 60). Le mappe hanno per Anedda la stessa valenza di rimozione della guerra e del rumore dei quadri. In *Isolatria* ad esempio si legge: «Sì, i colori dei cartografi sono più delicati di quelli degli storici, la topografia è imparziale. Ci sono confini senza sangue, prati senza cadaveri» (A. Anedda, *Isolatria*, p. 28). Sull'uso metaforico e metapoetico della 'cornice', rimando a C. Verbaro, 'Natura morta con cornice'.

[27] A. Casadei, 'Poesia, pittura, giudizio di valore', p. 117.

[28] Cfr. G. Fauconnier, M. Turner, *The way we think: conceptual blendings and the mind's hidden complexities*, New York, Basic Books, 2002.

[29] «Stranamente, l'idea del taglio, della cesura fredda, del troncamento reciso, quindi della separazione netta e crudele, ripercorre costante tutta la raccolta: spada, acciaio, ferro, falce, ferita, forchetta, lamiera, carta vetrata, spina, osso affilato, cesoie, sbarre, coltelli, sono gli oggetti più presenti e assedianti, nella loro asettica nudità, l'immaginario di questa poesia» (A. Airaghi, 'Cesura come analitica severità', p. 57).

[30] Si veda in particolare *Orto*, costruito come lamento e invocazione rivolti a un archetipo che ha i tratti del materno e del paterno insieme: «Dammi coraggio platano, posami due foglie sugli occhi / fai che scavando con le tue radici trovi l'umido che mi culla. / Guardandoti m'illudo che abbia un senso questo cercare / morti in vita, questo che faccio eternamente chiedendo / perfino a te: dov'è il viso che il mondo ha scacciato?, / come mai questa pioggia non ha i suoi tratti e l'acqua / scroscia dentro la voce che ripete: "L'hanno portato via e tu / smetti l'arroganza di capire". / Dammi silenzio. Rendi le foglie pietre. / Prega la notte che mi faccia legno» (SCN, 50).

[31] Si veda *Collezionare perdite*, e in particolare la prosa *Natura morta con stoffa* (VD, 175-176).

[32] F. Zinelli, Recensione a *Dal balcone del corpo*.

[33] «Di colpo nel sogno lo spazio era una pietra. / Pensavo, qui nessuno è nato, nessuno è morto. / Il vento era senza folate / il lupo non aveva muso. / I nomi non coincidevano più con le cose / e neppure i corpi. / Erano passi e ombre sulla ghiaia del cortile. / A tutti, a te, a me, al mondo, / avevano tolto la spina del tormento» (SCN, 90).

[34] A. Anedda, *Isolatrie*, p. 26.

[35] Un altro esempio di questo aggirarsi e agire dei morti nella casa è *1943*: «Torna: è polvere ma entra nella casa / mette l'ombra sul muro e sul cuscino, / muove le piastre s'inclina di gas viola. / Sente la sottrazione come in vita il gelo / calcola le pause ma sa che è inutile sommare / numeri e vuoto, volo degli atomi alla lana / al pelo dei gatti sui tappeti. / Nuda guarda come precipita / la sua memoria nella stufa» (SCN, 17). Sul tema della casa come luogo perturbante nella poesia contemporanea, si veda P. Zublena, 'Il domestico che atterrisce. La tematizzazione del quotidiano nella poesia di oggi', in G. Alfano et alii (a cura di), *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Roma, Luca Sossella editore, 2005, pp. 53-66.

n. 5, gennaio-giugno 2015

Marina Paino

Pitture, sorrisi e somiglianze

Sciascia's epigraph, taken from Ordine delle somiglianze *with which, in 1976, Vincenzo Consolo started* Sorriso dell'ignoto marinaio *proves to be the sign of an intertextual dialogue between the two Sicilian writers. This dialogue about the island and Antonello's painting, with time, was continually enriched with echoes and calls concentrated above all in Sciascia's article about Consolo's successful book and in* Nota dell'autore vent'anni dopo *written by Consolo himself in 1996 for the new reprint of his famous novel edited by Mondadori. The background of these texts reflects the image of an offended Sicily, and therefore the commitment and love for art, the suffering of the farmers (and of the characters painted by Antonello), the apathy of the Gattopardi. In the meanwhile Consolo and Sciascia in their remote dialogue exchange their roles and masks in the shadow of a character, the baron of Mandralisca, the refined intellectual main character of* Sorriso, *who is a keen art collector but at the end gets involved in the urgent social needs of his native land.*

In un articolo del 1996, ora raccolto in *Di qua dal faro* e dedicato e intitolato alle *Epigrafi* (a quelle di Leonardo Sciascia in particolare), Vincenzo Consolo si sofferma sul valore semantico di queste scritture prese in prestito da altri e poste alle soglie dei testi. Contrariamente allo scarso uso che ne fa Calvino, autore spesso presente nell'immaginario letterario consoliano, le epigrafi compaiono invece di frequente ad apertura dei libri sciasciani e, nell'articolo in questione, si sottolinea come questo abbia in qualche modo a che fare con la 'sicilitudine'. Consolo parla di Sciascia, ma tra le righe lascia trasparire a tratti anche l'ombra del se stesso che a distanza di vent'anni, proprio in quel 1996, riattraversava e riconsiderava per la nuova pubblicazione mondadoriana *Il sorriso dell'ignoto marinaio*. Rispetto all'affabulatore Calvino,

> Sciascia, meno chierico, più laico, a causa di un retroterra – quello siciliano, che si fa paradigma, nucleo metaforico – di più drammatica storia, di più atroce realtà, perde man mano fede nell'affabulazione, perde speranza in una possibile sopravvivenza e incidenza del racconto e, dopo aver rovesciato e quindi distrutto un modulo narrativo collaudato e funzionale [...], arriva a spostare il testo nel paratesto, mutare il racconto in parodia, in saggismo, spingerlo verso le soglie, verso la citazione, la rimemorazione della letteratura, d'altri tempi e d'altri contesti, cielo di verità sopra un mondo, contro una storia di menzogna e di sconfitta, di offesa all'uomo.[1]

Sciascia, dunque, le epigrafi, la Sicilia, la sfiducia nella narrazione e nella storia (palcoscenico di «menzogna e sconfitta») e, sullo sfondo, il 'ritorno' di Consolo sul suo romanzo più celebre, segnato dalla forte impronta dell'epigrafe sciasciana posta in apertura a mo' di implicita dedica.[2] Sembra anzi che nel riferirsi alle epigrafi dell'amico Leonardo, Consolo abbia in mente la propria, di cui indirettamente mette in risalto il ruolo chiave nella lettura del testo:

> In Sciascia l'epigrafe [...], come ogni altro elemento del paratesto, è quanto di più vicino, di più connaturato al testo ci sia. La sua epigrafe è sempre di un autore scelto per ammirazione e immedesimazione, è brano, frase d'un'opera sotto la cui luce bisogna porre il testo che ci accingiamo a leggere.[3]

Sulla scorta di questo suggerimento d'autore, alla luce dell'*Ordine delle somiglianze*, il celebre saggio sciasciano della seconda metà degli anni Sessanta citato in esergo al *Sorriso*, è opportuno porre pertanto anche il romanzo consoliano, alla ricerca della cifra profonda del debito del testo con quell'altro testo e con quell'altro scrittore, pure in questo caso senza dubbio «scelto per ammirazione e immedesimazione».

Il dialogo intertestuale sancito dall'epigrafe si arricchisce per altro nel tempo di echi e richiami, concentrati soprattutto nello scritto sciasciano sul fortunato libro di Consolo e, per mano di quest'ultimo, nella *Nota dell'autore, vent'anni dopo*, stesa nel '96 per la nuova edizione del romanzo presso Mondadori.

È dall'*Ordine delle somiglianze* che bisogna tuttavia partire per rintracciare i rimandi di questo colloquio a distanza, fatto di arte, di letteratura, ma soprattutto di Sicilia. Già, perché al di là del singolare taglio argomentativo, il felice articolo di Sciascia è fondamentalmente uno scritto sulla Sicilia, in cui attraverso lo schermo offerto dalle pitture di Antonello da Messina, l'autore di Racalmuto trova modo di ritornare sui *topoi* della odiosamata sicilianità da lui costantemente declinati nella saggistica non meno che nella narrativa.

Ad inizio dello scritto, citando il Vasari, Sciascia prende le mosse da un 'ritorno' sull'isola di Antonello e da un nuovo allontanamento da essa alla volta di Venezia, dove l'artista trova l'ambiente giusto per continuare a coltivare i 'piaceri venerei' cui era dedito. Terra di partenze e ritorni (soprattutto di ritorni), la Sicilia è del resto nell'articolata raffigurazione sciasciana anche una terra vistosamente segnata dall'ossessione per la donna e per il sesso, ossessione che cattura i suoi abitanti e che di fatto si propone come espressione di una radicata insicurezza, spesso sconfinante in una compensativa ostentazione di superiorità. Significativamente, con un collegamento quanto meno azzardato, Sciascia chiama del resto subito in causa a tal proposito il Brancati 'gallista' del *Don Giovanni in Sicilia*, quasi a voler ricondurre *ab initio* lo stesso Antonello nel perimetro di una mappa antropologica e insieme letteraria da lui tracciata puntualmente attraverso articoli, romanzi e racconti. Il senso dell'imprevedibile accostamento sta non a caso nella sottolineatura dell'incredibile costanza con cui viene descritto nel corso dei secoli il siciliano tipo, in un «esplicito astoricismo» (in cui apparenza e realtà convergono a pari titolo) che avrà, secondo Sciascia, nel *Gattopardo* lampedusiano la propria piena consacrazione. Di questa Sicilia, che è insieme dentro e fuori la storia, è parte anche la pittura di Antonello: *L'ordine delle somiglianze* non è infatti un generico scritto sull'artista, ma un preciso contributo sulla sua sicilianità, legata innanzitutto all'assunto che la vita e la visione della vita di ognuno, nonché il modo di esprimere nell'arte la vita, «sono irreversibilmente condizionati dai luoghi dagli ambienti dalle persone tra cui [ci] si trova a nascere e a passare l'infanzia, l'adolescenza».[4] Come ogni artista isolano pure Antonello non può non essere inquadrato all'interno di questo «inalienabile e inesauribile rapporto» con la sua terra, non può non rappresentarla, non raffigurarne la gente, presente a pieno titolo nei suoi ritratti grazie alla logica della somiglianza bioetnica. I suoi ritratti, che «somigliano» agli abitanti dell'isola, che «sono l'idea stessa, l'arché, della somiglianza», sono pertanto la quintessenza della sicilianità e dello spirito isolano; aiutano a penetrarne la natura più profonda perché – come recita il passo scelto da Consolo per l'epigrafe – «il gioco delle somiglianze è in Sicilia uno scandaglio delicato e sensibilissimo, uno strumento di conoscenza».[5]

Il Consolo che fa suo il testo sciasciano sa dunque che la ritrattistica di Antonello, proprio grazie al gioco delle somiglianze, è «uno strumento di conoscenza»; e nel pedinamento delle parole e del pensiero del maestro di Racalmuto non può certo essergli rimasto inosservato il fatto che questi concentrasse la propria attenzione su uno specifico

Antonello da Messina, *Ritratto d'ignoto*, olio su tavola (1465-1476)

ritratto, quello dell'*Ignoto* conservato presso il Museo Mandralisca di Cefalù.

Quel ritratto somigliava a tutti e a nessuno, «al contadino e al principe del foro» («È un nobile o un plebeo?»), secondo alcuni somigliava addirittura allo stesso Sciascia («somiglia a chi scrive questa nota (ci è stato detto)»), il quale attraverso questo improprio *avant-texte* entra significativamente in prima persona nelle dinamiche del romanzo consoliano. Ciò che va sottolineato è come nell'articolo sciasciano il futuro autore del *Sorriso* potesse rintracciare, tutta interna al ritratto, già espressa la dialettica tra nobili e plebei, contadini e rappresentanti della legge che sarà al centro del romanzo, la quale, a ben guardare, insieme a diversi altri elementi narrativi del libro, sembra così allungare le proprie radici remote proprio nelle suggestioni offerte dall'*Ordine delle somiglianze*.

Nell'articolo, Sciascia parla anche delle Madonne antonelliane, e di esse (dell'*Annunciata* di Palermo in particolare) mette indicativamente in risalto «il mistero del sorriso e dello sguardo», con una precisa notazione che trova una forte rispondenza nel titolo scelto da Consolo per il suo libro (e nell'importanza che all'interno del testo assume di conseguenza il motivo del sorriso), nonché nell'attenzione specifica riservata dallo scrittore allo sguardo dell'*Ignoto* nella sequenza della festa a casa di Mandralisca.[6]

E come in un'ideale scaletta di immagini che trovano poi precise rifrazioni nel *Sorriso* di Consolo, Sciascia passa di seguito a prendere in considerazione gli Ecce Homo e i Crocifissi di Antonello, quasi puntuali modelli dell'umanità offesa[7] che nel romanzo trova da subito la propria icona nell'uomo affetto da silicosi incontrato da Mandralisca sulla nave. Anche la componente paesaggistica e i luoghi, subito dopo segnalati da Sciascia in quelle pitture (lo «Stretto di Messina», la «campagna», la «piazza che è scena di atroce indifferenza al martirio di San Sebastiano»), anticipano in qualche modo gli scenari del romanzo consoliano, che lungo la striscia tirrenica a ridosso della Sicilia ambienterà gli andirivieni per mare dei suoi personaggi e che farà partire dalla campagna e dalla piazza la rivolta di Alcara Li Fusi.

Antonello da Messina, *San Sebastiano*, olio su tela, (1478 c.)

Componente centrale del *Sorriso* è d'altronde la stessa dialettica sciasciano-antonelliana tra sofferenza ingiustamente inflitta e «atroce indifferenza», che l'autore dell'*Ordine delle somiglianze* rinviene nella «piazza» in

cui ha luogo il martirio del *San Sebastiano* di Dresda, una piazza che apparentemente e architettonicamente non ha nulla di siciliano, ma che alcuni particolari svelano come tale (la donna madre col bambino in braccio, una borraccia appesa alla finestra, un uomo stramazzato nel sonno: «c'è un'aria di casa, di pomeriggio messinese. Si direbbe che c'è scirocco [...]: tutto sembra dire della snervata ora del pomeriggio sciroccoso»).[8] Lo scirocco è lo stesso che ad apertura del *Sorriso* agita le onde «nel canale, tra Tindari e Vulcano», lo stesso scirocco che assai significativamente nel romanzo si trasforma però poco dopo in emblema di irredimibile fissità («Un'aria spessa, umida, con lo scirocco fermo [...] gravava sopra la spiaggia»).[9]

E se Sciascia si sofferma sugli Ecce Homo di Antonello e sul suo *San Sebastiano*, Consolo sembra fargli puntualmente eco nella descrizione del prigioniero torturato incontrato da Mandralisca nel capitolo IV («Il Mandralisca s'accorse allora che le spalle, il petto, i fianchi, le braccia di quell'uomo erano solcati da segni neri e viola, la pelle scorticata, il sangue raggrumato; un ecceomo, un santo Bastiano»), così come indiretta eco di quell'«atroce indifferenza» estranea al patimento dipinta da Antonello ed evidenziata da Sciascia nell'*Ordine delle somiglianze* è, nella lettera di Mandralisca a Interdonato, il passo sul sorriso dell'*Ignoto* (ovvero sempre un quadro di Antonello), sfregiato forse non a torto da Catena Carnevale:

> ho capito perché la vostra fidanzata, Catena Carnevale, l'ha sfregiato, proprio sul labbro appena steso in quel sorriso lieve, ma pungente, ironico, fiore di intelligenza e sapienza, di ragione, ma nel contempo fiore di distacco, lontananza [...], d'aristocrazia, dovuta a nascita, a ricchezza, a cultura o al potere che viene da una carica... Ho capito: lumaca, lumaca è anche quel sorriso![10]

Il rimando tra i due passi non è affatto esplicito, ma assume fondamento con la mediazione di un altro celebre pronunciamento sciasciano, quello dato a caldo dallo scrittore sul *Gattopardo* lampedusiano. Nell'articolo su Antonello, il riferimento di Sciascia è all'indifferenza della piazza per il martirio di San Sebastiano; in Consolo il martirio, subito da un'umanità senza voce e diritti, diventa un martirio insieme fisico e storico-politico-sociale, il martirio di una rivoluzione risorgimentale tradita, che strizza l'occhio al Verga di *Libertà* non meno che al fortunato romanzo di Tomasi. E proprio Sciascia, che nell'*Ordine delle somiglianze* non manca di sottolineare l'«indifferenza» alla sofferenza nella pittura di Antonello, aveva a suo tempo già classificato come «congenita e sublime indifferenza» il totale disinteresse del principe di Lampedusa (così come del suo principe personaggio, Fabrizio Salina) per le rivendicazioni contadine presenti e passate, a segnare tra l'aristocrazia e l'umanità offesa una incolmabile distanza di classe e di visione del mondo.[11] Nel passo di Consolo sullo sfregio al sorriso dell'*Ignoto* convergono così ad un tempo lo Sciascia commentatore di Antonello e lo Sciascia critico del *Gattopardo*, entrambi rappresentati nell'espressione dell'uomo del dipinto dalla quale trapelano quell'ambivalente estraneità e mancanza di partecipazione, che – specifica Consolo – sono frutto di una diversità «dovuta a nascita, a ricchezza, a cultura». La spia di questa 'alterità' è racchiusa da Consolo nel «sorriso», parola e motivo-chiave del romanzo (in bella mostra sin dal titolo) e non è certo senza significato che questo sorriso venga, nella specifica circostanza, assimilato all'altra immagine centrale del testo, quella della chiocciola.[12]

Nell'economia del libro, l'identificazione tra il sorriso e la metafora-chiave della lumaca si fa segno del rilievo semantico di questo «distacco» sociale rappresentato dall'espressione dell'*Ignoto* antonelliano, e l'ombra di Sciascia, che nel commento a caldo sul *Gattopardo* si era lungamente soffermato sulla descrizione lampedusiana della diversità dell'aristo-

crazia fatta da Padre Pirrone all'erbuario nel V capitolo del romanzo,[13] si riflette anche su questa componente del *Sorriso dell'ignoto marinaio*, dove sono proprio esponenti delle classi subalterne a fare eco al Padre Pirrone di Lampedusa: «'Sti nobili, sono tutti stravaganti», sentenzia nel capitolo II uno dei due sbirri 'presi in prestito' da *Conversazione in Sicilia*; ma già nel I capitolo Sasà, il servo del barone di Mandralisca, aveva avuto modo di ironizzare sulla stravaganza della festa organizzata per la scopertura del ritratto («Come se fosse battesimo, che dico?, sposalizio. Fare una festa per un pezzo di sportello di stipo comprato a Lipari dallo speziale, pittato, dice lui, da uno che si chiamava 'Ntonello da Messina»).[14]

Il Gattopardo raggiungeva il proprio culmine nel capitolo della festa a palazzo Ponteleone, stremata manifestazione di quell'«indifferenza» che così poco era piaciuta a Sciascia; la festa di Consolo (chiaramente modellata su quella lampedusiana)[15] si pone invece non nella parte finale ma in quella iniziale del testo, quasi a voler considerare il distacco aristocratico una condizione da superare piuttosto che da perpetrare.

Al centro di questi snodi semantici c'è ad ogni modo sempre il ritratto dell'*Ignoto*,[16] il ritratto che 'somiglia' a Interdonato anche e soprattutto grazie al sorriso segnato da un'ironia riscontrabile tanto nel volto dipinto («Tutta l'espressione di quel volto era fissata, per sempre, nell'increspatura sottile, mobile, fuggevole dell'ironia»),[17] quanto in quello animato. Sulla nave che conduce da Lipari alla Sicilia il Mandralisca con la sua preziosa tavoletta, l'apparizione di Interdonato (in significativa concomitanza con la descrizione dell'uomo affetto da silicosi) è infatti inequivocabilmente connotata:

> «Male di pietra» disse una voce quasi dentro l'orecchio del barone. Il Mandralisca si trovò di fronte un uomo con uno strano sorriso sulle labbra. Un sorriso ironico, pungente e nello stesso tempo amaro [...]. «Male di pietra» continuò il marinaio. «[...] Speziali e aromatari li curano con senapismi e infusi e ci s'ingrassano [...]». E qui sorrise, amaro e subito ironico.[18]

E subito dopo, in relazione ai titoli dei volumi sugli uccelli, i molluschi e le palme che Mandralisca ha con sé: «Il marinaio lesse, e sorrise, con ironica commiserazione».

Se l'ironia dell'uomo del ritratto è – come visto – cifra di «distacco» e aristocratica «lontananza» (un'ironia, quindi, di tipo lampedusiano), quella di Interdonato è piuttosto rivolta a chi si rapporta da estraneo alla sofferenza altrui (Mandralisca con i suoi studi, i medici e gli speziali che si arricchiscono con malati di silicosi), in un rovesciamento di prospettiva che riconduce ambivalentemente al sorriso le istanze di conservazione non meno che quelle di rivoluzione. Come l'immagine della chiocciola, anche quella del sorriso appena smorfiato dall'ironia è infatti depositaria nel testo di valenze semantiche plurime e apparentemente contraddittorie, indirettamente confermate dal fatto che lo sfregio al ritratto (e al sorriso, in particolare)[19] avvenga per mano dell'anticonformista figlia dello speziale (per professione esponente di una categoria sociale che sfrutta i patimenti dei diseredati), la quale, ben lungi da qualsiasi forma di indifferenza, si dedica invece alla composizione di versi 'impegnati': poesie dedicate a

> quanto c'è d'ingiusto in questo nostro mondo, distorto, disumano. Scrive in particolare delle làstime e delle sofferenze dei pescatori, contadini e cavatori di pomice delle Eolie, dei loro dritti sacrosanti e da sempre conculcati; inveisce con la furia d'una erinni contro i responsabili di tutte le angherie e le disparità.[20]

Sempre al crocevia tra impegno e disimpegno, attraverso l'ambivalente sorriso dell'*Ignoto* passa del resto anche la 'conversione' di Mandralisca, lo stesso Mandralisca che durante la festa per la presentazione del dipinto (dopo aver improvvisamente visualizzato la somiglianza tra l'uomo del ritratto e il misterioso marinaio visto sulla nave) a chi tra i suoi ospiti gli chiedesse «a che sorrid*esse* quello là» rispondeva sibillinamente e autorefenzialmente: «Ai pazzi allegri come voi e come me, agli imbecilli», utilizzando una formula che Interdonato non manca di ribaltargli prontamente in occasione del loro successivo incontro, quello dell'agnizione che chiude idealmente il cerchio e che avvia, appunto, la metamorfosi del protagonista:

> «E voi invece, barone, [...] non siete un *pazzo allegro*, un *imbecille* o calacàusi come la maggior parte degli eruditi e dei nobili siciliani... Voi siete un uomo che ha le capacità di mente e di cuore per poter capire [...]» «Ma voi, ma voi...» cominciò a fare il Mandralisca, sgranando gli occhi dietro le lunette del *pince-nez*, spostandoli meravigliato dal volto dell'Interdonato a quello, sopra, dell'ignoto d'Antonello. Quelle due facce, la viva e la dipinta, erano identiche: la stessa coloritura oliva della pelle, gli stessi occhi acuti e scrutatori, lo stesso naso terminante a punta e, soprattutto, lo stesso sorriso, ironico e pungente. «Il marinaio!» sclamò il Mandralisca.[21]

Che questa controversa dinamica tutta interna al romanzo (tra sordità alle spinte storico-sociali ed apertura ad esse e alle sorti dei diseredati) sia per molti aspetti influenzata da suggestioni sciasciane e si ponga in dialogo con la lezione morale e intellettuale del maestro di Racalmuto trapela in più di un luogo del libro di Consolo; e, in una sorta di botta e risposta da un testo all'altro e da un autore all'altro, ad avvalorarlo è in qualche modo lo stesso Sciascia che, già polemico commentatore della «sublime indifferenza» lampedusiana, introduce all'insegna della contraddizione, a lui così congeniale, la propria personale lettura del *Sorriso dell'ignoto marinaio* (poi raccolta in *Cruciverba*): l'autore dell'articolo non prende le mosse dalle sollecitazioni *engagé* offerte dalla narrazione consoliana, ma si pone piuttosto dal punto di vista del viaggiatore straniero catturato dalle preziose collezioni del Museo Mandralisca di Cefalù. Sciascia fa subito riferimento al «ritratto virile» d'ignoto, il gioiello di punta lì custodito, e al rischio corso dal dipinto (e da tutti quelli che, come lui, lo amano) allorché, secondo quanto si racconta, venne sfregiato dalla figlia del farmacista liparoto. Lo scrittore sembra dunque porsi senz'altro a difesa dell'*Ignoto* dallo sguardo «persecutorio, ironico e beffardo», malgrado nel romanzo quell'ironia sia identificata come segno di aristocratico distacco; e sminuisce la portata implicitamente 'rivoluzionaria' del gesto della giovane attentatrice riducendolo ad «un atto di esasperazione e di rivolta connaturato all'amore» o, in alternativa alla ribellione («stupida») nei confronti dell'«intelligenza da cui si sentiva scrutata ed irrisa».[22] Ma le notazioni tutt'altro che scontate di questo lettore d'eccezione non si fermano qui:

> La vera ragione, il senso profondo del racconto, direi che stanno [...] nella ricerca di un riscatto a una cultura, quale quella siciliana, splendidamente isolata nelle sovrastrutture, nei vertici: così come quelle cime di montagne, nitide nell'azzurro, splendide di sole, che dominano paesaggi di nebbia.[23]

La ribellione non rappresenta dunque necessariamente un valore positivo, soprattutto se si oppone all'arte, alla cultura e all'intelligenza; Sciascia sembra anzi collocarsi dalla parte di quella cultura isolana snobisticamente nutritasi del proprio splendido isolamen-

to, marginale e altezzosa allo stesso tempo, e per la quale egli immagina tuttavia (complice Consolo) una forma di possibile «riscatto», di possibile impegno. All'ombra del *Sorriso dell'ignoto marinaio*, Sciascia si confronta così idealmente, ancora una volta, con Lampedusa e con la cultura siciliana da lui rappresentata, in una dialettica tra due visioni non più opposte ma complementari, che nella recensione sciasciana viene per altro esplicitata attraverso il richiamo al rapporto tra Consolo e Piccolo, elemento non secondario nella genesi del personaggio del barone di Mandralisca (che mette da canto i propri interessi scientifici per porsi «dalla parte dei contadini che hanno massacrato i baroni come lui»)[24] e del romanzo *tout court*:

> Altro elemento da tenere in conto, è quella specie di esitante sodalizio che Consolo ha intrattenuto per anni con Lucio Piccolo. [...] Tutto [...] li destinava a respingersi reciprocamente: l'età, l'estrazione sociale, la rabbia civile dell'uno e la suprema indifferenza dell'altro [...]. E facilmente viene da pensare [...] che nel personaggio del barone di Mandralisca lo scrittore abbia messo quel che mancava all'altro barone da lui conosciuto e frequentato [...]: la coscienza della realtà siciliana, il dolore e la rabbia di una condizione umana tra le più immobili che si conoscano. "Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change".[25]

C'è in qualche modo l'impegno civile di Sciascia dietro la «rabbia civile» da lui sottolineata in Consolo e contrapposta alla «suprema indifferenza» del barone Piccolo di Calanovella, cugino di quel principe di Lampedusa, autore del *Gattopardo*, a propria volta sciasciano prototipo della «congenita e sublime indifferenza» dell'aristocrazia isolana e, sempre in questo articolo sul *Sorriso*, chiamato poco prima indicativamente in causa a proposito dell'attività giornalistica consoliana «(di cui restano memorabili cose: non ultimi gli scritti sul *Gattopardo* e su Lucio Piccolo)».[26] Sciascia lascia dunque intravedere sullo sfondo del libro la compresenza di diverse istanze della 'sicilitudine' (da quelle di stampo autoreferenzialmente sciasciano a quelle di marca lampedusiana) in un arco ideologico e culturale che va dalla denuncia all'indifferenza e che Consolo è appunto riuscito a fare coesistere e dialogare le une con le altre. Nelle pagine dedicate al capolavoro di Tomasi e ora raccolte in *Di qua dal faro*, Consolo dà del resto la propria più perspicace visione del principe di Lampedusa appoggiandosi ad una celebre recensione di Montale al *Gattopardo*, nella quale l'autore del romanzo viene rappresentato come «un grande snob nel più alto significato della parola, [...] un uomo che tutto ha compreso della vita».[27] Un uomo – si potrebbe aggiungere – che si rifugia snobisticamente nella cultura (come Mandralisca) ma che, per quel gioco di riflessi che caratterizza il *Sorriso*, presta qualcosa anche ad Interdonato e al suo «sorriso ironico [...], di uno che molto sa e molto ha visto, sa del presente e intuisce del futuro».[28]

Questo sistema di rimandi tra Sciascia e Consolo, che coinvolge *Il sorriso* e tutto un insieme di scritti che ruotano intorno ad esso, si completa significativamente, per mano di Consolo, con un ricordo commosso dell'amico Leonardo (e della sua predilezione per il poliziesco e la ricerca della verità), nonché con la postfazione alla riedizione a distanza di un ventennio del proprio celebre romanzo del '76 (*Nota dell'autore, vent'anni dopo*, poi riedita con il titolo *Il sorriso, vent'anni dopo*). Si tratta di pagine riunite in entrambi i casi in *Di qua dal faro*, silloge sciascianamente concepita per restituire «un'idea della Sicilia» («Della Sicilia, ma anche di quanto nell'isola converge e di quanto dall'isola diverge. Dare infine l'idea di un particolare mondo che è insieme, si sa, idea del Mondo»).[29] L'articolo su Sciascia, eloquentemente intitolato *La conversazione interrotta*, esordisce con l'aneddoto relativo all'incontro, ad inizio degli anni Sessanta, tra l'autore delle *Parrocchie di Regal-*

petra ed «un letteratino che manifestava antipatia nei confronti del romanzo poliziesco [...] per il prevalere in esso del contenuto sulla forma». Quel letteratino snob era appunto Vincenzo Consolo, che di quella conversazione ricorda:

> Leonardo Sciascia, sorridendo di un sorriso fra l'enigmatico e il divertito, cercava di far capire che il romanzo poliziesco è importante, a volte necessario [...]. Capì allora il giovane letterato che cosa nascondeva il sorriso di Sciascia, capì cos'era per lo scrittore il racconto poliziesco: uno strumento [...] per affrontare la realtà, la oscura, terribile realtà siciliana.[30]

La memoria dell'amico Leonardo viene esplicitamente ricondotta al motivo del sorriso e a quello della sete di verità e giustizia, nonché, immediatamente dopo, al lavoro tutto sotterraneo compiuto dallo zolfataro che «scava cunicoli, gallerie». Anche la sciasciana «funzione civile» emerge dunque da un sottosuolo (come nel *Sorriso* dai meandri del carcere che si articola sottoterra), una oscura miniera in cui con il piccone viene delineato un linguaggio «preciso e incisivo».

Consolo non ha del resto mai fatto mistero del proprio debito nei confronti del maestro di Racalmuto, attraverso il quale ha imparato a conoscere Verga e la Sicilia dei 'vinti' e, insieme, a coltivare la razionale prospettiva di una reazione all'atavica immobilità. Sulla scia di queste premesse prende le mosse la tarda postfazione stesa da Consolo per quel suo romanzo che tornava in libreria a vent'anni di distanza. Proprio i nomi di Verga e Sciascia, e con essi quello di Lampedusa, tramano in profondità il testo pensato a corredo della riedizione del libro: verghiana e ad un tempo sciasciana è la Sicilia descritta nella postfazione, «deserto oggettivo, storico, sociale», segnato da paesi «di serena natura e di sommessa storia, con rari sopratoni di ribellismi, di rivolte popolari come quella risorgimentale di Alcara Li Fusi, tramandata più dal racconto orale che dalla storiografia, paesi remoti dimentichi e dimenticati».[31] Al momento della stesura del libro, Consolo si era da poco trasferito a Milano, vivendo – come nota espressamente (e «non sembri ingiurioso il nesso, ridicolo il riferimento») – la stessa esperienza che aveva portato a suo tempo Verga al ripiegamento e al ritorno nella sua isola dove avrebbe dato forma alla «più radicale rivoluzione stilistica della nostra letteratura moderna»; inquieta come la Milano verghiana di tardo Ottocento, la Milano consoliana degli anni Sessanta è una città suggestionata dalla «vasta rilettura ch'era stata fatta, in campo storiografico, del nostro Risorgimento in occasione del Centenario dell'Unità», e comunque già scossa e attraversata dai fermenti sessantottini. Appunto Verga, con *Libertà*, aveva dato il via ad un filone tutto siciliano di letteratura antirisorgimentale che, in seguito fiancheggiata da una storiografia non oleografica, era arrivata fino «allo Sciascia del *Quarantotto*, fino al Lampedusa del *Gattopardo*».[32]

Sciascia viene individuato come intellettuale di riferimento di questa revisione storica, sia come scrittore del *Quarantotto* sia come curatore del *Nino Bixio a Bronte* di Lombardo Radice, ma in realtà il suo nome si nasconde anche dietro il richiamo al Museo Mandralisca di Cefalù e al *Ritratto d'ignoto* di Antonello (al quale Sciascia aveva fatto cenno nell'*Ordine delle somiglianze* e sul quale si era ampiamente soffermato nello scritto sul romanzo consoliano), nonché dietro il riferimento al *Gattopardo* e alle polemiche intorno ad esso delle quali era stato parte proprio lo scrittore di Racalmuto.

Nelle pagine sciasciane l'indifferenza al patimento di certe pitture antonelliane dialogava indirettamente con l'indifferenza sublime e congenita del principe Tomasi: era il segno di una distanza esibita, così come «fiore di distacco e lontananza» («d'aristocrazia, dovuta a nascita, a ricchezza, a cultura») era il sorriso del ritratto segnato dall'ironia.

Quasi a chiudere il cerchio dei rimandi, il Consolo della postfazione al romanzo del ’76 connota con la stessa cifra distintiva il ‘suo’ Lampedusa, nostalgico paladino di un mondo perduto («la sua bruciante ironia era verso ogni moto che mira a evoluzione, aspira a “magnifiche sorti e progressive”»), e per ciò inviso a quegli intellettuali che «al di là anche d’ogni bellezza, fosse pure letteraria, poetica, credevano nella giustizia, nell’equità come portato della storia». L’alternativa è dunque tra la «bellezza» e la «giustizia», emblemi di un bivio al quale Consolo pone il suo Mandralisca, e dinanzi al quale si era trovato anche lo Sciascia lettore del libro, che esortava al riscatto e nello stesso tempo si dichiarava ammiratore dell’antonelliano *Ritratto d’ignoto*. Questa dicotomia era stata personificata da Sciascia nelle figure di Lucio Piccolo e dello stesso Consolo; Consolo la ribalta nella postfazione facendo a propria volta ricorso ai nomi di Lampedusa e del ‘maestro’ Sciascia, e cerca, in osservanza a quella «rabbia civile» da questi riconosciutagli, di oltrepassare il bivio in una precisa direzione, accreditando il proprio libro come qualcosa di più di un «Antigattopardo» grazie al superamento «estetico» della forma del romanzo d’intreccio dominato dalla voce dell’autore:

> Era l’indicazione del superamento insomma di quel “fiore” di civiltà, di arte, rappresentato dall’*Ignoto* di Antonello, dal suo ironico sorriso, dell’uscita, lungo la spirale della chiocciola, dal sotterraneo labirinto, dell’approdo alla consapevolezza, alla pari opportunità dialettica.[33]

Con una ripresa letterale di quanto Mandralisca argomentava ad Interdonato a proposito dello sfregio inflitto al sorriso dell’*Ignoto* («fiore di diastacco, lontananza») dalla ‘rivoluzionaria’ Catena Carnevale, il «fiore» menzionato dal Consolo della postfazione è quello di una cultura elitaria rappresentata da Antonello non meno che da Tomasi. Sciascia aveva espresso le proprie riserve in merito a quell’atto vandalico compiuto contro la bellezza, salvo poi a trovare in Mandralisca la possibile sintesi tra cultura e rivoluzione, di fatto più utopica che reale in una terra «tra le più immobili che si conoscano».[34] Da questa immobilità Consolo auspica l’«uscita, lungo la spirale della chiocciola», che è soprattutto un andare oltre il fiore di civiltà racchiuso nel sorriso. Sono le due metafore portanti del libro, la chiocciola e il sorriso, per altro esplicitamente sovrapposte dall’autore proprio nel passo in cui Mandralisca commenta lo sfregio di Catena Carnevale («Ho capito: lumaca, lumaca è anche quel sorriso!»).[35] Cariche ad un tempo di valenze positive e negative le due immagini restano sospese tra conservazione e rivoluzione, vecchio e nuovo, giustizia ed ingiustizia, e idealmente riconducibili l’una all’altra possono essere individuate quali cifre nascoste nel senso ultimo che lo scrittore riconosce al romanzo, anche a distanza di vent’anni:

> Che senso ha la riproposta di questo *Sorriso*? E la risposta che posso darmi è che un senso il romanzo possa ancora trovarlo nella sua metafora. Metafora che sempre, quando s’irradia da un libro di verità ideativa ed emozionale, allarga il suo spettro con l’allargarsi del tempo.[36]

Metafora è quella della chiocciola e metafora è quella del sorriso, ed entrambe coesistono in questa chiusa della postfazione così come figurativamente coesistono nel *Ritratto d’ignoto*, quel ritratto che, come diceva Sciascia, somigliava al nobile e al plebeo, al notaro e al contadino, ma che a ben guardare somiglia anche alla spirale stessa di una chiocciola, che dal sopracciglio del marinaio si prolunga nel profilo del naso e quindi del mento per avvolgersi su se stessa nelle rughe della guancia, nell’ombra delle narici, fino a trovare il

proprio centro nel sorriso e nell'ambigua, e appunto perciò seducente, ironia di esso.

---

[1] V. Consolo, 'Le epigrafi', ora in Id., *Di qua dal faro*, Milano, Mondadori, 2009, pp. 199-200.

[2] Così l'epigrafe sciasciana del romanzo: «Il giuoco delle somiglianze è in Sicilia uno scandaglio delicato e sensibilissimo, uno strumento di conoscenza [...] I ritratti di Antonello "somigliano"; sono l'idea stessa, l'arché, della somiglianza [...] A chi somiglia l'ignoto del Museo Mandralisca? (Leonardo Sciascia, *L'ordine delle somiglianze*)». Di Sciascia come «dedicatario vistosamente implicito del *Sorriso*» ha scritto Salvatore Grassia nel suo *La ricreazione della mente. Una lettura del 'Sorriso dell'ignoto marinaio'*, Palermo, Sellerio, 2011, p. 17.

[3] V. Consolo, 'Le epigrafi', pp. 200-201.

[4] L. Sciascia, 'L'ordine delle somiglianze', in Id., *Cruciverba*, ora in Id., *Opere 1971-1983*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1989, p. 988.

[5] Ivi, p. 989. Sulla fondamentale valenza antropologica di questa 'somiglianza' analizzata da Sciascia cfr. le considerazioni di Maria Rizzarelli nel suo *«Sorpreso a pensare per immagini». Sciascia e le arti visive*, Pisa, ETS, 2013, pp. 158 e ss.; sull'argomento cfr. anche D. Stazzone, 'Sciascia, Antonello e "l'ordine delle somiglianze"', *Sinestesie*, IV, 1-2, 2006, pp. 70-88. Nicola Merola riconduce la stessa letteratura siciliana a questo principio sciasciano-antonelliano della somiglianza, rintracciando significativamente in Consolo il nome utile a riassumerne le direttrici fondanti, visto «che da sé si presenta come il punto idealmente terminale e un po' anche l'epitome rivelatrice e la coscienza critica della letteratura siciliana» (N. Merola, *La linea siciliana nella letteratura moderna*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2006, p. 214).

[6] Si legge: «Le piccole, nere pupille scrutavano dagli angoli degli occhi e le labbra appena si stendevano in un sorriso. [...] Il personaggio fissava tutti negli occhi, in qualsiasi parte essi si trovavano, con i suoi occhi piccoli e puntuti, sorrideva a ognuno di loro, ironicamente, e ognuno si sentiva come a disagio» (V. Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Milano, Mondadori, 2012, p. 22).

[7] Dei Cristi antonelliani Sciascia scrive: «volti di ottuso dolore, maschere di carnale sofferenza; senza luce di divinità, senza coscienza del sacrificio da cui l'umanità intera sarà redenta. Uomini che soffrono la tortura, che subiscono il dileggio, che agonizzano inchiodati a una croce: vittime della ferocia umana e del destino» (L. Sciascia, *L'ordine delle somiglianze*, p. 991).

[8] Ivi, p. 992.

[9] V. Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, p. 10.

[10] Ivi, pp. 102-103.

[11] Cfr. L. Sciascia, *Il Gattopardo*, in Id., *Opere*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1160-1161.

[12] In proposito cfr. il fondamentale saggio di C. Segre, 'La costruzione a chiocciola nel 'Sorriso dell'ignoto marinaio'', in Id., *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 71-86.

[13] Cfr. L. Sciascia, *Il Gattopardo*, pp. 1165 e ss.

[14] V. Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, p. 15.

[15] Nel *Sorriso* si legge infatti: «Il salone del barone Mandralisca aveva quasi ormai l'aspetto d'un museo. I monetari d'ebano e avorio, i comò Luigi sedici, i canapè e le poltrone di velluto controtagliato, i tondi intarsiati, i medaglioni del Màlvica, tutto era stato rimosso e ammassato nello studio [...]. Gli invitati se ne stavano all'impiedi, tranne le anziane dame che occupavano, sotto il gonfiore delle crinoline, le poche sedie e il *pouf* al centro del salone. Le signorine e i giovanotti facevano cerchio attorno al pianoforte dove la baronessa Maria Francesca accompagnava i gorgheggi della nipote Annetta» (ivi, p. 16). Sulla scrittura consoliana fittamente tramata di rimandi intertestuali cfr. D. O' Connell, 'Consolo narratore e scrittore palincestuoso', *Quaderns d'Italià*, 13, Universitat Autonoma de Barcelona, 2008 e S. Grassia, 'Palinsesti barocchi. Nota sul 'Soriso dell'ignoto marinaio' di Vincenzo Consolo', *Otto/Novecento*, XXXIII, 1, gen.-apr. 2009. Sulla struttura fecondamente plurale del testo si è soffermato anche Gianni Turchetta (*L'ordine delle somiglianze e la regola dell'eterogeneo: sulla struttura plurale di 'Il sorriso dell'ignoto marinaio'*) nella relazione pronunciata al Seminario MOD (Noto, 14-15 febbraio 2014) dedicato al romanzo consoliano. A cura dello stesso Turchetta è appena stato pubblicato presso Mondadori il 'Meridiano' che raccoglie *L'opera completa* dello scrittore.

[16] Sul ruolo centrale del dipinto antonelliano nell'economia semantica del romanzo cfr. almeno L. Bossi, 'D'Antonello à Consolo: histoire d'un sourire, sourires de l'histoire', *Letteratura e arte*, 4, 2006, pp. 293-302; C. Ambroise, 'Le portrait et la catastrophe', *Cahiers d'études italiennes*, 7, 2008, pp. 385-395; M.A. Cuevas, 'Ancora su Antonello', *Testo*, 59, 2010, pp. 117-124.

[17] V. Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, p. 22.

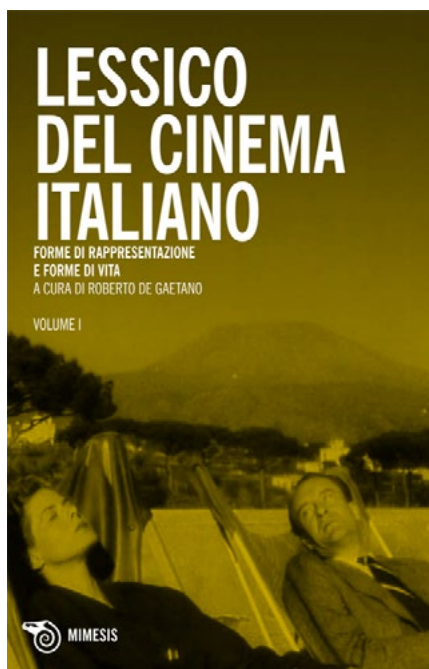
[18] Ivi, pp. 7-8.
[19] Nella pagina iniziale del romanzo si legge infatti: «Il ritratto risulta un poco stroppiato per due graffi a croce proprio sul pizzo delle labbra sorridenti del personaggio effigiato. Dice la gente di Lipari che la figlia dello speziale, Catena, ancora nubile alla bell'età di venticinqu'anni, irritata (era un giorno di cupo scirocco) dal sorriso insopportabile di quell'uomo, gli inferse due colpi col punteruolo d'agave che teneva per i buchi sul lino teso del telaio da ricamo» (ivi, p. 5).
[20] Ivi, p. 44.
[21] Ivi, p. 40.
[22] L. Sciascia, 'L'ignoto marinaio', in Id., *Cruciverba*, poi in Id., *Opere 1971-1983*, pp. 995.
[23] Ivi, pp. 995-996.
[24] Ivi, p. 998.
[25] *Ibidem*.
[26] Ivi, p. 997.
[27] Cfr. la recensione di Montale al libro di Lampedusa apparsa sul *Corriere della sera* del 12 dicembre 1958 (poi in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, vol. II, Milano, Mondadori, 1996) e V. Consolo, 'Il Gattopardo', ora in Id., *Di qua dal faro*, p. 173.
[28] V. Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, p. 7.
[29] V. Consolo, nota al testo, in *Di qua dal faro*, p. 283.
[30] V. Consolo, 'La conversazione interrotta', ivi, p. 185.
[31] V. Consolo, 'Il sorriso, vent'anni dopo', ivi, p. 277.
[32] Ivi, p. 279.
[33] Ivi, p. 282.
[34] L. Sciascia, 'L'ignoto marinaio', p. 998.
[35] V. Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, p. 103.
[36] V. Consolo, 'Il sorriso, vent'anni dopo', p. 282.

Videopresentazione di Lessico del cinema italiano *a cura di Roberto De Gaetano*

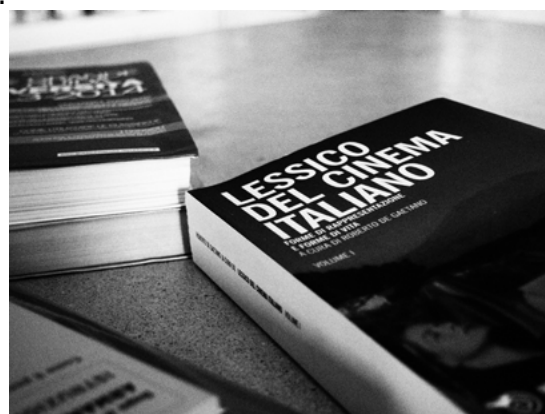
di MICHELE GUERRA

Roma, 2 febbraio 2015

Riprese e montaggio: Simona Sortino; *Grafica e animazioni*: Gaetano Tribulato

Video

La poderosa impresa del *Lessico del cinema italiano*, voluta e curata da Roberto De Gaetano per Mimesis e di cui è ora in libreria il primo dei tre volumi, ci porta anzitutto in dote un sentimento nuovo del nostro cinema. Un sentimento ambiguo, che mentre scopre l'effettiva inazione del pragmatismo italiano, ne rivela però la forza vitale che prende corpo nella rappresentazione e, in modo particolare, nella rappresentazione cinematografica.

Nella sua introduzione, che fissa con chiarezza il metodo e la libertà dell'opera, De Gaetano osserva infatti come questa forza il cinema abbia saputo esprimerla con più energia di qualsiasi altra arte nel corso del ventesimo secolo, senza mai darsi il progetto di formare un sentimento identitario, ma preferendo piuttosto restare «vicino alla vita sentita e pensata oltre le forme della società civile, dello Stato, della nazione e della storia». Si può immaginare quanto complesso sia misurare queste «forme di rappresentazione e di vita» (come si legge nel sottotitolo del libro), e nello stesso tempo quanto sia avvincente intendere il cinema italiano come campo di forze nel quale precipita una tradizione culturale che proprio su quel campo ritrova la sua italianità, in un processo di distanziamento e frantumazione dell'idea nazionale che la rivela, in perfetta coerenza, così irriducibilmente italiana.

Il *Lessico del cinema italiano* vuole ricercare nei film non più la radiografia del paese, la traccia, quand'anche al negativo, della nostra identità, ma piuttosto i depositi di un atteggiamento culturale e sociale che ha finito con il penetrare le strutture narrative, le opzioni di genere, i filtri dello sguardo. Non è in gioco alcuna risistemazione storiografica, questo *Lessico* si prefigge di individuare dei poli magnetici, ora costituiti da singoli film (ogni capitolo si apre

con un film che funge da guida nei gironi dell'*Amore*, del *Bambino*, del *Colore*, del *Denaro*, dell'*Emigrazione*, della *Fatica* e della *Geografia* – le parole di questo volume), ora costituiti dai nodi del neorealismo, del melò, della commedia. Ciascun polo, nella sua carica attrattiva, deve poterci restituire una tradizione che affluisce direttamente nelle immagini e che dalle immagini ci mette di fronte, ad esempio, alla crisi d'identità sociale che attraversa i racconti del sentimento d'amore, alla dolorosa moralità incastonata nei corpi di bambini contro il mondo, a quel senso di *déplacement* migratorio che è così nostro e così poco accettato e compreso.

L'idea nuova del *Lessico*, la prospettiva, così lunga e archeologica, che si assume, trovano una sponda poetica nelle parole e nelle immagini che Jean-Luc Godard dedica al nostro cinema nella terza parte delle sue *Histoire(s) du cinéma*, in cui nell'individuare in *Roma città aperta* il momento della riconquista per il paese del diritto a guardarsi in faccia, il maestro francese si meraviglia che il cinema italiano sia potuto diventare così grande quando nessuno dei suoi autori registrava il suono insieme alle immagini: «une seule réponse – dice Godard –: la langue d'Ovide, de Virgile, de Dante et de Leopardi était passé dans les images». Avviene qui lo sfondamento di un'idea tradizionale di storia del cinema, in questo suggestivo trapassare di Ovidio e Virgilio, di Dante e Leopardi nelle immagini sorde di Rossellini, in quelle allestite di Visconti, nei *détournements* di Antonioni, negli spettacoli di Fellini. Si tratta, automaticamente, di uno sfondamento dei confini del cinema, che sembra molto cercato nelle pagine del *Lessico*. Se il punto di vista è questo, il cinema non può più interessare solo gli addetti ai lavori, deve inondare lo studio della cultura italiana, perché ne è stato (e ne è) straordinario catalizzatore e perché sono gli autori stessi che lo consentono: Rossellini, De Sica, Visconti, Fellini, Antonioni, Pasolini, Risi, Monicelli, Olmi, Leone, Bertolucci, Amelio, Moretti, a tacer delle maschere attoriali e dei nostri grandi scrittori di film.

Leggendo questo primo volume ci si convince della centralità del cinema italiano nelle nostre esistenze e non potrebbe essere diversamente se pensiamo a quanti milioni di persone, nel corso degli anni, ha saputo attrarre a sé. Si ricava anche un'idea di vitalità del nostro cinema, favorita senz'altro dalla scelta di chiedere agli autori di prendere, come film-incipit, un'opera uscita in tempi recenti e di porla come primo dei poli magnetici su cui lavorare: *Io e te* di Bernardo Bertolucci (2012), *Corpo celeste* di Alice Rohrwacher (2011), *L'intervallo* di Leonardo Di Costanzo (2012), *Gomorra* di Matteo Garrone (2008), *Il caimano* di Nanni Moretti (2006), *Nuovomondo* di Emanuele Crialese (2006), *La grande bellezza* di Paolo Sorrentino (2013), *Noi credevamo* di Mario Martone (2010).

Si ha la sensazione che a riannodare certi fili si ricompongano trame che hanno ancora molto da dirci su come e perché ci rappresentiamo.

Dimore dei suoni. Appunti dal laboratorio di drammaturgia sonora

a cura di Valentina Valentini

La quinta edizione del laboratorio di *Drammaturgia sonora*, promosso da Valentina Valentini, si è articolata (dal 30 aprile al 16 maggio 2014) in alcune lezioni-spettacolo condotte da Hubert Westekemper – *Creare spazi sonori,* Alvin Curran – *The World is My Mother Tongue,* e Luigi Ceccarelli – *Appunti per un teatro musicale*.

I musicisti-compositori e sound-designer hanno attraversato le drammaturgie sonore di spettacoli, performance, installazioni realizzate all'interno della propria produzione grazie alle sollecitazioni e alle domande di Mauro Petruzziello, Ida Vinella, Romina Marciante, Cristina Reggio **del gruppo acusma** (www.gruppoacusma.com). La paziente e feconda rielaborazione degli interventi live degli ospiti trova qui una forma mista, da leggere e ascoltare nello stesso tempo.

#1 Creare spazi sonori
Conversazione tra Hubert Westkemper e Mauro Petruzziello

in collaborazione con RAI RADIO3 e con Laura Palmieri

Quando il 20 maggio 2014 Hubert Westkemper dialogò con l'architetto, collezionista, curatore Corrado Levi, nel corso dell'incontro *La ricerca improbabile – Si può ascoltare l'architettura?*, organizzato per i centocinquant'anni del Politecnico di Milano, definì il proprio lavoro di sound designer in questi termini: «Tu progetti spazi, io progetto spazi sonori». La figura del sound designer, una sorta di scultore di suoni o un ponte fra il musicista e il tecnico del suono, riveste un importante ruolo nell'affermazione, tutta secondo-novecentesca, di una nuova sensibilità rispetto al suono, non più considerato esclusivamente come arte del tempo, ma anche come arte dello spazio. Un cambiamento di prospettiva sancito dall'introduzione del concetto di corpo sonoro: come ogni corpo, anche il suono necessita di spazio, il suo movimento è definito da traiettorie, e così i parametri di timbro, altezza e tempo diventano empirici e dominabili. Sebbene sempre più richiesta nel campo delle arti (ma anche in quello della comunicazione), la figura del sound designer è relativamente giovane e legata all'evoluzione della tecnologia. Dispositivi quali mixer sempre più sofisticati – che dagli anni Sessanta hanno reso gli ingegneri del suono essenziali nel processo creativo al pari dei musicisti –, campionatori, tecniche di postproduzione hanno evidenziato quanto sia profondo il legame fra gli scultori di suono e la tecnologia, che diventa vero e proprio strumento di lavoro. Se si volesse tentare un'embrionale storicizzazione della figura del sound designer, si potrebbe riscontrare come il suo definitivo atto di nascita si situi all'altezza degli anni Settanta, quando si afferma il cinema americano della New Hollywood che libera l'acustica cinematografica dalla sua tendenza a privilegiare la voce, affermatasi dagli anni Trenta, per conferire

pari dignità a tutti i suoni che concorrono alla costruzione dei *soundscape* in film quali la saga di *Star Wars* di George Lucas e *Apocalypse Now* (1979) di Francis Ford Coppola. Non solo il cinema, ma anche il teatro, in particolare quello che ha evidenziato una vocazione alla ricerca e alla sperimentazione, dall'epoca delle seconde avanguardie in poi, ha mostrato una profonda attenzione nei confronti del suono. La riflessione sul suono, sulla voce, gli esperimenti di microfonazione (forse il più emblematico è ancora quello legato alla figura di Carmelo Bene), le tecniche innovative dell'aurofonia, le possibilità di spazializzazione del suono, hanno conferito ad esso la possibilità di sganciarsi dal semplice status di commento, spesso didascalico, e di acquisire un ruolo sempre più significativo nella costruzione di drammaturgie. In questa direzione il lavoro di Hubert Westkemper è particolarmente significativo. Nato a Francoforte, si è laureato nel 1981 in ingegneria del suono presso l'Università delle Arti di Berlino e si è subito trasferito in Italia, dove ha dato il via a una serie di ricerche e sperimentazioni nel campo del suono applicato soprattutto al teatro. Il suo primo lavoro italiano, nel 1982, è *Sogno di una notte d'estate*, per la compagnia del Teatro dell'Elfo, con la regia di Gabriele Salvatores. Tra le collaborazioni più importanti occorre segnalare quella con Robert Wilson (*Come In Under The Shadow Of This Red Rock*, 1994; *Persephone, 1995*); con Mario Martone (*Operette morali, 2011*; La serata a Colono, 2013, ma anche *Noi credevamo, 2010); con Irene Papas (Antigone, 2005); con Valerio Binasco (E la notte canta, 2008) e con Elio De Capitani (Visi noti, sentimenti confusi, 1984; I Turcs Tal Friul, 1995). Va anche sottolineato l'apporto di Westkemper nei territori del teatro d'opera in Blimunda (1990) e Divaria (1993), entrambi a partire da testi di José Saramago e su musiche di Azio Corghi, musicista col quale il sound designer tedesco collabora anche su Tat'jana (2000), con la regia di Peter Stein. Fra gli altri, vorrei menzionare anche il lavoro per Cronaca del luogo (1999), che il suo compositore, Luciano Berio, definisce più azione musicale che opera, e Il letto della storia (2003) di Fabio Vacchi che, insieme a Gesualdo (2004) di Luca Francesconi, nascono con la regia di Giorgio Barberio Corsetti.* Per orientarsi all'interno di una carriera così ricca di esperienze fra loro eterogenee, che comprendono anche il lavoro per l'associazione Agon e l'attività pedagogica presso l'Accademia di Brera di Milano, abbiamo scelto come campione quattro spettacoli esemplificativi della suddetta ricerca di un suono che si fa dispositivo drammaturgico.

Il primo di essi è *Ignorabimus* del 1986, che segna l'inizio del sodalizio fra Hubert Westkemper e Luca Ronconi. *Ignorabimus* è pensato come un evento unico, da non portare in tournée, e va in scena al Fabbricone di Prato, luogo in cui Ronconi ha già vissuto, fra 1976 e il 1978, l'interessante e contraddittoria – perché segnata da feroci crisi e polemiche – esperienza del Laboratorio di Progettazione Teatrale, insieme, fra gli altri, a Gae Aulenti, Dacia Maraini, Ettore Capriolo, Franco Quadri, Umberto Eco. Le potenzialità del Fabbricone, la cui struttura architettonica ovviamente sfugge alle leggi del luogo-teatro, danno modo al Ronconi di *Ignorabimus* di cimentarsi con una forte scrittura scenica, a partire dalla composizione architettonica per cui Margherita Palli edifica una struttura in muratura, marmo, asfalto e vetri importati dalla Germania. L'architettura sonora di Westkemper deve ovviamente misurarsi con tale struttura. Ne risulta uno spettacolo-*monstre*, in cui lo spettatore entra alle 15.00 per uscire alle 03.00 di notte, dopo dodici ore che vogliono intercettare la durata reale della giornata del 13 maggio 1912 descritta dall'autore Arno Holtz, maestro del naturalismo tedesco. La trama, molto complessa, ruota attorno a una seduta spiritica, che va in scena durante il terzo atto. Lo spettro evocato ha promesso di svelare un'oscura verità, che in realtà si colloca al di fuori del testo, ma allo stesso tempo ne è il motore drammaturgico. Si tratta di un tradimento perpetrato da una moglie ai danni del marito morente e dalla serie di conseguenze tragiche che segna-

no il destino della stirpe che dalla donna discende. La verità svelata è una verità di morti e dolori che sembra adombrare la fine nella fiducia nelle possibilità della conoscenza umana e la fine di un mondo incontaminato, fagocitato dall'incombenza della città. Alla ricerca di un naturalismo 'temporale' – appunto le dodici ore di spettacolo – corrisponde invece la sua sovversione sul piano scenico, visto che tutti i personaggi maschili sono interpretati da attrici-donne, fra le quali spicca Marisa Fabbri, attrice-icona di Ronconi, ma anche Edmonda Aldini, Delia Boccardo, Annamaria Gherardi, Franca Nuti. Il testo di Holtz è intessuto di maniacali didascalie che riguardano il suono, fra cui «automobile lontana, quasi un lamento», «stridente allarme di un merlo spaventato», «pettirosso malinconico», «automobile come un cinghiale arrabbiato», «un cane sicuramente nero abbaia in qualche luogo» (http://www.gruppoacusma.com/audio/t-103/ini-W/esempio-sonoro-da-ignorabimus.html). Come spiega Westkemper: «Il suono, insieme alle voci delle attrici alle quali fa da contrappunto, diventa una partitura musicale. Non si tratta mai di suoni ornamentali o d'atmosfera: essi interrompono i dialoghi, modificano le reazioni emotive dei personaggi, come se fossero altri interlocutori». I problemi che si pongono immediatamente sono relativi al reperimento dei suoni indicati minuziosamente da Holtz, alla loro riproduzione in scena e alla loro spazializzazione.

> Non vi erano allora delle librerie sonore accessibili anche via internet e comunque anche quelle odierne non coprirebbero tutte le richieste delle didascalie di Holtz. Inoltre, attraverso i suoni delle macchine, Ronconi voleva dare agli spettatori la sensazione di fastidio che esse devono aver dato all'inizio del Novecento. In qualche maniera dovevano generare la sensazione di un loro passaggio all'interno della casa in cui si svolge l'azione. Ma su di noi, assuefatti ai rumori urbani, quelli delle macchine indicate da Holtz ormai facevano quasi tenerezza. Alla fine abbiamo optato per un'esagerazione del volume di alcune macchine. Spesso la recitazione veniva sospesa per dare spazio al loro suono e ho aggiunto uno sfondo di traffico moderno, ma reso poco riconoscibile, che rimaneva come scia dopo il passaggio della macchina o addirittura riempiva lo spazio tra quello di una e dell'altra.
>
> http://www.gruppoacusma.com/audio/t-104/ini-W/esempio-sonoro-da-ignorabimus.html
> http://www.gruppoacusma.com/audio/t-105/ini-W/esempio-sonoro-3-da-ignorabimus.html
> http://www.gruppoacusma.com/audio/t-106/ini-W/esempio-sonoro-4-da-ignorabimus.html
>
> Per il reperimento di molti suoni ho fatto affidamento a Gunter Kortwich, fonico di presa diretta di tanti film di Fassbinder che, oltre ad avere un archivio sonoro di tante macchine berlinesi d'epoca, me ne ha forniti molti altri. Altri suoni, invece, li ho inventati, improvvisandomi rumorista. Ad esempio, nel terzo atto, incentrato sulla seduta spiritica, per simulare la grandine su un lucernaio posizionato sulle teste degli spettatori, ho registrato il rumore di ceci che cadono su un vetro.

I problemi legati alla riproduzione e alla spazializzazione del suono risentono invece di una dipendenza dalla tecnologia analogica, sicuramente meno agile rispetto a quella digitale che era di là da venire.

> Il lavoro sulla spazializzazione del suono, vale a dire la distribuzione di quest'ultimo sulle ventinove casse acustiche che avevo a disposizione, era tutto da inventare. Con le tecnologie di oggi sarebbe stato molto più facile perché con un dito su un *touch-screen* avrei potuto fare tranquillamente tutti i movimenti e – volendo - anche registrare e modificare. Con la tecnologia analogica di allora, durante lo spettacolo dovevo fare a mano molti movimenti. Mi sentivo già fortunato di avere un mixer con sedici uscite che, allora, in Italia non aveva varcato la soglia di nessun teatro di prosa. Disponevo di due Revox a due tracce e di un registratore Teac a quattro tracce. Tra pre-spazializzazione registrata su quattro tracce e il panpot (una specie di funzione-*balance* presente anche sugli amplificatori Hi-Fi), ce la siamo cavata solamente in due al mixer. C'era inoltre un fonico sistemato con i magnetofoni in un ex-guardaroba perché quelle macchine facevano "clack" ogni volta che andavano in play o stop. Noi le azionavamo con dei telecomandi via cavo. Una suggeritrice ci dava gli attacchi, perché erano molto ravvicinati e noi troppo impegnati sul mixer per leggere anche il copione.

Altro lavoro di Hubert Westkemper con Luca Ronconi nel 2013 è quello realizzato per *Il panico* del drammaturgo argentino Rafael Spregelburd. Al Museo del Prado di Madrid campeggia una celebre tela di Hieronymus Bosch, *I sette peccati capitali*, databile fra il 1500 e il 1525. Il pittore fiammingo vi ha rappresentato, attraverso altrettante scene, Ira, Vanità, Lussuria, Pigrizia, Gola, Avarizia e Invidia. A quel celebre modello si è ispirato nella sua *Epatologia di Hieronymus Bosch Rafael Spregelburd con un'opera di totale manomissione: la rappresentazione pittorica è ovviamente diventata materia che ha dato il la a una riflessione drammaturgica e i vizi hanno subìto un processo metamorfico diventando Inappetenza, Stravaganza, Modestia, Stupidità, Panico, Paranoia, Cocciutagine. Il Panico, messo in scena da Luca Ronconi (vincitore del Premio Ubu come migliore spettacolo 2013), è uno spettacolo complesso, la cui trama ruota attorno a tre storie: quella di una cassetta di sicurezza di cui si è persa la chiave, quella di una casa infestata da spiriti e quella di un gruppo di danzatrici alle prese con un nuovo spettacolo. In uno spazio cromaticamente votato al bianco, al nero e al giallo, costruito con grandi teli bianchi di carta, Ronconi mette in scena la vita e la morte, personaggi morti che non sanno di esserlo e vivi che si avvicinano pericolosamente alla morte, tutti caratterizzati da questa sensazione di 'panico' che il regista traduce come «senso di attesa» e anche «angoscia che quest'attesa comporta».*

> *Per questo spettacolo – ricorda Westkemper – Ronconi aveva disposizione uno spazio di venti metri per venti e sedici attori amplificati con radiomicrofoni. Il regista era* giustamente preoccupato che la compresenza di tanti attori sulla scena non rendesse facilmente individuabile l'attore parlante. Il mio compito consisteva nel dare agli attori, nonostante l'amplificazione, lo spazio sonoro giusto, con la corretta provenienza e distanza, facendo coincidere le loro voci elettroacustiche con le loro posizioni in scena.

Per risolvere il problema Westkemper fa ricorso a un sofisticato sistema, la Wave Field Synthesis (abbreviato in WFS), che mostra ancora una volta quanto l'evoluzione tecnologica vada di pari passo con necessità pratiche, generando nuove potenzialità drammaturgiche.

> Per comprendere in che cosa la WFS si distingua da altri sistemi di diffusione del suono, dobbiamo partire dalla tecnica più usata negli spettacoli dal vivo: la stereofonia. Quest'ultima si basa su presupposti psico-acustici che prevedono l'ascoltatore

di fronte a due diffusori (una cassa a sinistra e una a destra) nell'angolo centrale di un triangolo equilatero. Scostando lo spettatore dalla posizione centrale si compromettono facilmente le delicate differenze temporali dei due segnali audio, dando all'ascoltatore la sensazione di sentire unicamente la cassa più vicina a lui (o quella di sinistra o quella di destra). Questo fenomeno è ben noto come "Effetto Haas". Considerando la larghezza della platea del Teatro Strehler, in cui andava in scena *Il panico*, e quindi la notevole distanza di buona parte del pubblico dal centro sala, si può comprendere quanto la stereofonia sia una tecnica poco adatta a grandi platee, soprattutto per segnali monofonici, come quelli dei radiomicrofoni. La WFS ha un approccio completamente diverso. Utilizza contemporaneamente tutti i diffusori audio a disposizione: per *Il Panico* ben ventiquattro casse acustiche di piccole dimensioni erano equamente distribuite su una linea orizzontale sotto la pedana inclinata della scena, per consentire l'ascolto alla prima metà della platea. Altre otto coppie di diffusori acustici più grandi erano appese sopra il boccascena, orientate verso la seconda metà della platea e la galleria. Quando un attore parlava al centro del palcoscenico (ma la stessa cosa vale anche per il suono di uno strumento) la sua voce si propagava con dei cerchi concentrici – quello che chiamiamo fronte sonoro – in tutte le direzioni, come i cerchi che si formano quando si butta un sasso in uno stagno. Durante lo spettacolo, quando il semicerchio che si propagava verso il pubblico raggiungeva la linea degli altoparlanti in proscenio, facevo in modo che le mie ventiquattro casse, completamente indipendenti tra di loro, emettessero il suono amplificato della voce con la stessa curvatura che ha il fronte sonoro della voce acustica. Con l'aiuto di un sofisticato processore, le mie ventiquattro casse potevano essere considerate un diffusore acustico unico, con una curvatura variabile dinamicamente a seconda della posizione della sorgente da simulare. Trattandosi di una curvatura virtuale, potevo contemporaneamente generare fino a ventiquattro posizioni diverse, quindi potevo posizionare virtualmente sul palcoscenico fino a ventiquattro attori. Il campo sonoro costruito con questa raffinata tecnica per le orecchie di tutti gli spettatori è sufficiente per localizzare il suono delle voci amplificate nelle direzioni giuste e non come proveniente dalla cassa acustica più vicina. Era ovviamente fondamentale sapere in ogni momento dove si trovavano gli attori sul palcoscenico. Avevo a disposizione un sistema di *tracking*, una specie di GPS locale con sei antenne che mi dava in tempo reale le posizioni degli attori, seguendo perfettamente i loro spostamenti. Un altro software creava inoltre la profondità per simulare la distanza dal proscenio: allontanandosi, le voci catturate con i radiomicrofoni dovevano essere ritardate, emulando il ritardo causato dalla distanza; le alte frequenze si dovevano attenuare e doveva aumentare l'incidenza delle prime riflessioni e del riverbero, come avviene nella realtà.

http://www.gruppoacusma.com/audio/t-107/ini-W/tratto-da-il-panico.html

Nel 2004, Westkemper inizia a collaborare anche con Andrea De Rosa. Il sodalizio si stringe attorno a *Elettra*, spettacolo che risulterà vincitore del premio Speciale Ubu. L'*Elettra* di Andrea De Rosa si basa sul testo che Hugo von Hofmannsthal scrive tra il 1901 e il 1903, rispondendo a uno stimolo del regista Max Reinhardt che, per primo, la metterà in scena il 30 ottobre 1903 al Kleines Theater di Berlino. La figura di Elettra tratteggiata da von Hofmannsthal si muove in un contesto profondamente moderno: negli occhi del drammaturgo austriaco vi è l'immagine di Eleonora Duse, che tuttavia mai interpreterà l'opera hofmannsthaliana, e nell'aria vi è l'assorbimento della mitologia greca da parte della nascente psicanalisi. Nella costruzione del personaggio sembra che von Hoffmann-

stal faccia riferimento agli studi di Freud sull'isteria e non è un caso che di lì a poco, nel 1914, Jung introdurrà il Complesso di Elettra – sorta di corrispettivo speculare femminile del Complesso di Edipo – nel suo *Questioni di psicoterapia*. L'Elettra di Von Hofmannsthal è una donna sanguigna, perennemente macerata dal ricordo dell'omicidio del padre che invece Clitennestra fa di tutto per rimuovere, è uno spirito dionisiaco e sensuale che, dopo aver compiuto la vendetta, si abbandona a una folle danza. L'azione, che si svolge in un cortile angusto e claustrofobico alle spalle del Palazzo degli Atridi, è imprigionata nella versione di Andrea De Rosa in uno spazio rigorosamente separato anche acusticamente, grazie a una parete trasparente, dalla gradinata su cui si trovano gli spettatori. Ognuno di questi ultimi ascolta con una cuffia quanto accade in scena. È quindi forte la sensazione di trovarsi isolati, catapultati e immersi nel mondo mentale di Elettra, interpretata da Frederique Loliée, e di seguire una 'soggettiva' sonora della protagonista. Anche in questo caso Westkemper ricorre a un sistema, l'olofonia, capace di intervenire sul piano drammaturgico.

> Con De Rosa siamo partiti da alcune domande: se nel testo di Von Hofmannsthal Elettra è sempre in scena e noi, spettatori, vediamo le vicende attraverso i suoi occhi, perché allora non sentire anche con le sue orecchie? Come far sentire allo spettatore gli altri personaggi e il mondo che la circonda nello stesso modo in cui sente lei? Così abbiamo deciso di ricorrere all'olofonia. Si tratta di una tecnica concettualmente elementare: al nostro cervello bastano i due segnali che arrivano dalle nostre due orecchie attraverso il nervo acustico per generare un'immagine sonora tridimensionale che ci permette di orientarci (anche senza vedere) nello spazio e di capire la provenienza, la distanza di un suono e le caratteristiche acustiche di un luogo. È nata così l'idea della cosiddetta testa artificiale, somigliante a quella umana, con al posto dei timpani un paio di microfoni che catturano i segnali che arrivano alle due orecchie. Questi segnali sono identici, quando il suono viene da un qualsiasi punto sull'asse di simmetria della nostra testa, ma presentano delle differenze (le cosiddette differenze interaurali) quando la sorgente si sposta di lato. Ciascuno degli spettatori ascoltava attraverso una cuffia stereo, che proponeva il segnale del microfono di sinistra all'orecchio sinistro e viceversa. In questa maniera, aveva la sensazione di stare al posto di quella testa. Si formava, come nella realtà, un'immagine tridimensionale fuori dalla testa di chi ascoltava. Insisto su questo fuori, perché quando si ascolta una registrazione stereofonica tradizionale, la musica si localizza all'interno della testa, mentre con l'olofonia no. Inizialmente volevamo mettere due microfoni nelle orecchie di Frederique Loliée per trasformarla in testa artificiale dal vivo. Presto ci siamo resi conto, però, che la sua voce suonava malissimo attraverso quei due microfoni, sistemati in una posizione sfavorevole per la ripresa. Così è nata l'idea di usare un software chiamato SPAT in grado di generare in tempo reale da un segnale monofonico, come quello di un radiomicrofono, un segnale binaurale (tecnicamente, un segnale a due canali), ovvero quello che contiene le differenze interaurali. Volevamo così simulare le posizioni degli altri personaggi rispetto a Elettra. In pratica c'era un tecnico spazializzatore che in tempo reale seguiva con il mouse le posizioni degli altri personaggi rispetto alla posizione di Elettra. La voce di Elettra, invece, ripresa sempre con un radiomicrofono, non subiva nessun trattamento, tranne l'aggiunta di uno strettissimo riverbero per simulare la scatola cranica. Trattandosi di un segnale mono era localizzata dagli spettatori all'interno della propria testa. In questo modo partecipavano ai segreti sussurrati della protagonista, mentre i passi concitati nelle segrete stanze del piano di sopra rimbombavano intorno a loro.

> http://www.gruppoacusma.com/audio/t-108/ini-W/tratto-da-elettra-di-andrea-de-rosa.html
> http://www.gruppoacusma.com/audio/t-109/ini-W/tratto-da-elettra-di-andrea-de-rosa.html

L'ultimo spettacolo qui preso in considerazione è *Molly Sweeney* (2007) per la regia, ancora una volta, di Andrea De Rosa. In *Vedere e non vedere* il neurologo Oliver Sacks descrive il caso di Virgil, quarantenne del Kentucky, non vedente da quando aveva un anno di vita, che grazie a un intervento chirurgico riacquista la vista provando conseguentemente un senso di alienazione generato dalla discrepanza fra la realtà immaginata in anni di cecità e ciò che si squaderna di fronte agli occhi dopo l'intervento. La *Molly Sweeney* (il nome del personaggio è debitore di Joyce e di Eliot) di Brian Friel, autore del testo, rielabora il caso raccontato da Sacks: la protagonista della pièce è non vedente, ma per amore di Frank si fa operare dal dottor Rice. Eppure il mondo a cui approda non le appartiene e finisce per crearle un malatissimo disagio che la porterà in un ospedale psichiatrico. Frank l'abbandona e il dottor Rice, già reduce da un fallimento, lascia definitivamente la professione. L'espediente con cui Andrea De Rosa mette in scena la sua Molly sprofonda lo spettatore in un buio che lo avvolge, in analogia alla situazione della protagonista, per tutta la durata della prima parte dello spettacolo. In altre parole, come nel precedente *Elettra*, si tenta di restituire allo spettatore, attraverso un procedimento che si innerva saldamente nel suono, l'esperienza della protagonista. Gli attori (Valentina Sperli nella parte di Molly Sweeney, Umberto Orsini in quella del dottor Rice, Leonardo Capuano in quella di Frank) si aggirano, non visti ma percepiti, fra gli spettatori, generando una continua sensazione di spaesamento.

> Ascoltare il testo dalle voci dei due attori – l'oftalmologo e il marito – e della protagonista, che si muovevano in platea al buio fra gli spettatori, equivaleva a interrogarsi sull'estrema soggettività con cui ciascuno di noi, basandosi sulle proprie capacità sensoriali, crea la propria immagine del mondo. Molly non si sente così menomata, perché ha imparato, grazie al formidabile aiuto di suo padre, a orientarsi nel suo mondo, modulato ovviamente sulle sue capacità. Il mio compito era costruire uno spazio sonoro nel quale immergere gli spettatori, ricreando in parte il mondo sonoro e la percezione soggettiva di cui racconta Molly: il giardino con i fiori (http://www.gruppoacusma.com/audio/t-110/ini-W/il-giardino-con-i-fiori-tratto-da-molly-sweeney.html) i rumori della casa, la festa con gli amici, il nuoto. Era importante poter ascoltare i suoni insieme alle voci degli attori che, non amplificate, si spostavano lungo i corridoi della platea.

Meccanismo fondamentale con cui intervenire sulla percezione dello spettatore, i cui sensi sono maggiormente allertati proprio a causa del buio, è ancora una volta la spazializzazione del suono.

> L'impianto audio era composto da quattordici altoparlanti, che circondavano la platea a varie altezze, con qualche diffusore anche sul palcoscenico, per poter anche allontanare certi suoni come quello delle campane. In ogni caso, l'ascolto non poteva essere affatto condizionato dalla vista. Ciò contribuiva a generare nello spettatore una sensazione secondo cui l'unico riferimento spaziale era l'orientamento della poltrona. Un esempio è la scena in cui Molly nuota. Si poteva sentire l'atmosfera di una

piscina chiusa e il tuffo, che era localizzato in fondo alla platea. La bracciate nell'acqua partivano, infatti, da lì, attraversavano la platea per arrivare all'immersione nell'acqua davanti al proscenio. Immersa in quel mondo subacqueo l'attrice recitava la parte di Molly con la semplice aggiunta di un riverbero http://www.gruppoacusma.com/audio/t-111/ini-W/molly-sottacqua-da-molly-sweeney--di-andrea-de-rosa.html

#2 The World is my mother tongue
Intervista ad Alvin Curran di Ida Vinella e Romina Marciante

Alvin Curran è un compositore-performer americano. Nasce negli Stati Uniti, conclude gli studi universitari a New Haven negli Usa per poi trasferirsi, negli anni '60, in Italia e precisamente a Roma dove risiede ormai da molti anni. Si occupa di elettronica dal vivo, di improvvisazione con suoni concreti e artificiali e compone musiche per organici vari, acustici e misti.

Nella Roma degli anni '60, meta ambita da molti musicisti americani, il fermento culturale generava spazi d'interazione creativa e sperimentazioni tra gli artisti. Nel 1964 Curran giunge a Roma in un contesto in cui le vicende dell'avanguardia, non solo pittorica e letteraria, ma anche musicale, al massimo del loro splendore, contribuiscono a definire sempre meglio la sua personale carriera di compositore: incontra Franco Evangelisti, uno dei musicisti chiave della neoavanguardia musicale italiana; Bruno Maderna; Giacinto Scelsi; frequenta lo studio di musica elettronica dell'American Academy e conosce Cornelius Cardew, per il quale lavorerà poi come copista. Curran sviluppa un metodo compositivo che, proprio in virtù degli studi accademici intrapresi, fa di questo compositore uno degli sperimentatori più attivi della musica del Novecento.

Nel 1966 ritrova a Roma un gruppo di amici e musicisti americani: Richard Teitelbaum, Carol Plantamura, Frederic Rzewski, Allan Bryant. Nasce con loro un'alleanza artistica che porta il gruppo a compiere un'importante rivoluzione: tra oggetti trovati e strumenti musicali, in un garage a Trastevere, Alvin e gli altri fondano il collettivo MEV (Musica Elettronica Viva), fonte imprescindibile dell'intera opera creativa di Curran.

Uno degli snodi più interessanti della sua musica è la grande affinità con il fare teatrale. Il suo lavoro non è incentrato solo sul suono per il teatro, né si limita alla composizione di colonne sonore d'accompagnamento, ma fa della musica stessa un luogo teatrale, trattando l'esecuzione come atto performativo che si avvale di ambientazioni, oggetti, di attori-esecutori consapevoli e non, di persone. Nel decennio 1961-1971 la notazione musicale era concepita non più come fine a se stessa, ma come mezzo per coinvolgere le persone in quanto risorse principali di ogni tipo di musica.[1] Lo stimolo all'azione dell'esecutore diventa uno degli elementi della partitura che, come osservava Cardew, era stato fin troppo trascurato. Così la dimensione teatrale delle azioni musicali del gruppo MEV contribuisce a definire questo tipo di musica 'teatrale', e si inserisce in un discorso più esteso che va di pari passo alle esperienze della neoavanguardia teatrale degli anni '70: Living Theatre, Peter Brook, Grotowski, Odin Teatret. La creazione artistica è opera di un gruppo e i concetti di ensemble e collettivo traducono il dato politico di quegli anni in dato creativo, ovvero nell'organizzazione spontanea di un linguaggio in cui l'equazione Arte/Vita, che rimanda alle neoavanguardie di matrice cageana, riflette l'Utopia.

Mev abolisce la composizione, così come il teatro accantona il testo drammatico e scrive direttamente con gli attori sulla scena; i musicisti di Mev non eseguono musiche già

scritte, ma compongono nell'istanza del qui ed ora di matrice improvvisativa, abbattendo completamente le barriere tra composizione ed esecuzione e coinvolgendo nella fatalità dell'evento anche lo spettatore, in un atto di creazione collettiva e spontanea, proprio come avviene con *The sound pool*.

Dagli incontri fissi in via Peretti, i cosiddetti *Free Soup* organizzati dal gruppo MEV, dove venivano ammessi musicisti, non-musicisti e persino bambini ovvero «chiunque volesse far musica», nel '69 fu organizzata una versione formalizzata dal titolo *The Sound Pool*: fu stabilito un luogo, un giorno e un'ora d'inizio. Sulla locandina si leggeva: «portare con sé qualsiasi sorgente di suono che possa essere poi gettata nella fonte comune». Gli spettatori erano invitati così a partecipare attivamente all'evento per mettere in pratica un tentativo di creazione collettiva che predispone la totalità dell'atto creativo e rompe le consuete barriere: i tempi canonici invertiti prediligono l'azione creativa ovvero la partecipazione attiva, in luogo dell'ascolto passivo; l'evento sonoro diviene così creazione diretta e spontanea, esito dell'interazione stimolata e prodotta dalla proposta iniziale lanciata in locandina.

Con *The Sound Pool* si delinea questa direzione innovativa che predilige l'esperienza alla formazione, l'artista è visto ora nell'ottica dell'essere umano che, mettendo da parte le sue specifiche competenze tecniche, privilegia una visione musicale 'etica' e lascia il posto all'interferenza tra i linguaggi. Molti musicisti abbandonano il repertorio appreso e alcuni smettono di suonare gli strumenti studiati.[2]

Allo stesso modo nel teatro di ricerca degli anni '70 si assiste al divaricarsi della convergenza con la tradizione e alla riscoperta della centralità drammaturgica del registro sonoro, a favore di un'idea di contaminazione che allontana dalla categoria puramente estetica per entrare a far parte di un vissuto più esplicito e coinvolgente: l'improvvisazione intesa come scrittura collettiva che si manifesta nell'atto dell'ascolto riconducendo il pubblico al centro dell'azione con conseguente abolizione della distanza tra palco e platea.

Con *The sound Pool* si configura «una musica nella quale possono esprimersi gli umori di chiunque, i movimenti che la animano e insieme i suoni, i bagni di suono, le apparenze di suoni, che compongono l'elemento abituale della nostra vita di tutti i giorni, i rumori comuni in mezzo ai quali viviamo, una musica che si fa e non solo che si ascolta».[3]

D: Più che un «suicidio artistico» come l'avete definito mi sembra una grande rinascita. In che senso allora questa definizione?

R: «Suicidio» era l'atto di negazione fatto per rimpiazzare il luogo dell'ego proprio di un gruppo di persone che aveva una certa intenzione artistica. Significava sostituire questo concetto di un ego concentrato su un'identità musicale, con un'anonima massa di persone e tutto il suo carico di suono. E non so se questa è una contraddizione o no, però preferisco partire da un brevissimo frammento documentato nel 1968 al Museo d'Arte Moderna di Parigi dove, in seguito a un concerto del Mev, gli spettatori sono scesi nel sotterraneo del museo e, andando direttamente nei bagni, che erano enormi e molto risonanti, hanno prodotto un suono favoloso.

http://www.gruppoacusma.com/audio/t-99/ini-M/the-sound-pool.html

Questo è il suono, una caricatura di se stessi e di questo momento storico che all'ordine del giorno aveva la tensione verso un concetto di liberazione totale.

D: *Canti e vedute del giardino magnetico*: si tratta di un'opera polivalente, perché se da un lato si può dire che essa conserva il tratto essenziale dell'esperienza collettiva di MEV – e cioè l'azzeramento consapevole dell'io artistico, l'aprirsi alla terrestrità del suono, la

vocazione a dematerializzare il prodotto – dall'altro si attesta invece come la performance che segna il tuo approdo al ruolo di composer-performer.

Per avere un'idea precisa di quello di cui si tratta, basterebbe considerare, come punto di riferimento, un unico fattore: il sottotitolo dell'opera il quale recita così: «musica per api, acqua, rane, uccelli, vento, voci, corni e sintetizzatore».

Canti e vedute del giardino magnetico è, infatti, un esempio di musica post-concreta, una composizione fondata sull'improvvisazione, che ingloba sia suoni naturali, ripresi dal vivo, cioè una fonte materica viva e arcaicizzante, che sonorità nuove, di tipo elettronico.

Concepita con queste caratteristiche, questa performance, che venne presentata per la prima volta a Roma, nel giugno del 1973, al Beat 72, diventa uno spazio polifonico fluido, un collage che procedendo per mescolanze continue, per accostamenti di densità sonore tra loro molto diverse, il sibilo del vento, fissato su nastro, che si amalgama con i suoni prodotti in tempo reale, gli effetti ottenuti col sintetizzatore con quelli ottenuti dall'impiego personale della voce, arriva ad ottenere un vero e proprio processo di teatralizzazione del suono; un 'espediente' artistico in controtendenza che privilegia il coinvolgimento sensoriale dello spettatore, una partecipazione del tutto emotiva.

Tuttavia se quest'opera merita una menzione speciale nel panorama artistico di quegli anni lo si deve non soltanto alla particolarità dell'opera, o al ruolo dell'improvvisazione che qui viene agita come principio compositivo, atto che «libera l'idea del presente, dell'esserci (l'improvvisazione – diceva Deleuze – è il modo migliore per raggiungere il mondo)», ma forse e soprattutto perché essa rappresenta al meglio il ritratto di quella controcultura che animava la Roma degli anni '70; (l'aspirazione del Beat era quella di creare spazi di interazione reciproca tra le arti).

Quanto ha influito sulla tua opera l'esperienza diretta di quegli anni, l'imprinting ereditato dal Living, il respirare quell'aria di rinnovamento che sapeva coniugare rigore etico progettuale (rifondare l'arte rinunciando alla propria technè era il dictat di allora) ed espansione libera di materiali e forme?

R: *Canti e vedute* era nato da un'esigenza del tutto naturale. È stato ispirato dall'idea di potermi presentare come in una forma di arte totale: potevo semplicemente essere, potevo stare, potevo sedermi in uno spazio e comunicare le cose più essenziali che c'erano. In questo senso quest'esperienza è stata preceduta da circa dieci anni di ricerca sul suono puro e, al mio arrivo a Roma nel '64, ho cominciato immediatamente a registrare il suono che mi circondava in questa città sonoricamente straordinaria, con i mezzi semplici e primitivi dell'epoca. Il risultato era frutto della naturale esigenza di presentarmi non come compositore di musiche orchestrali da camera, ma di musica di me stesso usando il mio corpo per intero: usavo la voce, le mani, i piedi, tutti i mezzi del mio corpo.

Canti e vedute è un segno semplice di come a quei tempi era il mio senso teatrale a comporre, prendendo tutto quello che mi sembrava bello, vicino, accessibile. Suonavo, su una parte registrata su nastro, strumenti come lo scacciapensieri, l'armonica, strumenti che tutti possono suonare, oppure usavo strumenti a bocca, una tromba, un filicorno trovato lì per caso e che ho imparato a suonare da solo, o la voce della mia vicina di casa che entrava nel processo in modo del tutto naturale.

http://www.gruppoacusma.com/audio/t-100/ini-C/canti-e-vedute-del-giardino-magnetico.html

D: Nel caso dei ritratti sonori, come *Cartoline romane* del 1987, è ancora più evidente l'intenzione di utilizzare il suono come palcoscenico di una visione guidata. L'ascolto è

collocabile nel luogo stesso dell'evento da cui il suono è stato catturato. Un'esperienza sonora in cui percorriamo, da ascoltatori, lo stesso tragitto fisico ed emotivo del compositore il quale non ha scritto, ma ha scelto un'ambientazione, proponendo una drammaturgia dell'ascolto unica, riproducibile (perché fissata su nastro), ma non ripetibile. Un *environment* in cui la caratteristica ambientale è elemento strutturale dell'opera, non solo cornice e il fattore esperienziale lega ancora una volta arte e vita nell'utopia della totalità. *Cartoline romane* si colloca all'interno di un ciclo di ritratti in cui Curran crea un mondo sonoro a partire dall'elemento concreto – l'esperienza vissuta – per evolverlo in senso musicale.

La musica di Curran sceglie un luogo in cui esistere, come nell'unicità dell'evento teatrale; un luogo preciso, pensato e originato da un'iterazione tra elementi altrimenti irrilevanti. In questo gioco di ruoli, la radio è il contenitore ideale, il palcoscenico del suono, veicolo di trasmissione e luogo di produzione e distribuzione del fatto sonoro come si vedrà più avanti con Crystal Psalms.

Con l'ascolto dell'ambiente e il successivo campionamento di una fetta di realtà che diviene materia musicale, il concetto di 'paesaggio sonoro' è utilizzato come una delle fonti eterogenee che costituiscono il materiale da rielaborare e comporre successivamente.[4] Il suono materico è il suono come oggetto da plasmare, combinare, manipolare, formare: il suono come corpo sonoro, che diventa il principale elemento della composizione musicale.

R: Ormai il 1987 era un periodo di grande movimento per me in molte direzioni. Uscivo dalla sala da concerto e cercavo situazioni, teatri naturali, luoghi che potevano risolvere il mio desiderio di congiungere l'intero mondo sonoro attorno a me, come fosse un vocabolario naturale, un dono già esistente utile a creare forme di musica ed eventi. La congiunzione per fortuna con un progetto del grande produttore Klaus Schoening che si era avviato verso una produzione di arte sonora, offriva a un certo numero di artisti la possibilità di fare il ritratto di una città da loro scelta. Io naturalmente ho scelto Roma. Da quasi vent'anni stavo già raccogliendo materiale sonoro per un progetto che non sapevo che cosa sarebbe stato. In ogni caso questo invito era l'occasione per mettere quasi vent'anni di lavoro in un solo pezzo radiofonico. La radiofonia a questo punto diventa in sé un sito teatrale, diventa un vero teatro sonoro. E quel movimento, che ora si chiama sound art, *kleinkunst* e arte sonora, oggi molto attuale, aveva inizio più o meno allora, negli anni '80. *Cartoline romane* è stato un lavoro di 55 minuti per la radio, un pezzo quasi cinematografico. Ascoltiamo una versione brevissima, estemporanea, fatta con alcuni suoni con particolare attenzione al grande attore-poeta Victor Cavallo.

http://www.gruppoacusma.com/audio/t-101/ini-C/cartoline-romane.html

D: *Crystal Psalms* è un opera radiofonica del 1988, che venne realizzata grazie ad una cooperazione avviata tra emittenti radiofoniche, personale tecnico e musicisti, operanti tutti simultaneamente, ma all'interno di sei nazioni diverse: Roma, Vienna, Francoforte, Amsterdam, Copenaghen, Parigi.

Benché fosse stata composta per commemorare la Notte dei Cristalli, l'evento, cioè, che dette vita alla persecuzione degli ebrei, l'opera sviluppa un'idea che nelle intenzioni di Curran doveva essere ben più ambiziosa. Non si trattava, infatti, di imporre al pubblico un nuovo seminario sull'Olocausto, ma di indurlo ad un atto collettivo di memoria, creando per la radio e attraverso la radio, che è uno strumento magico, un dispositivo capace di inviare il suono a qualsiasi distanza e in qualsiasi momento, sia un vocabolario sonoro

molto facile da decodificare (tutti i suoni utilizzati sono stati estratti dalla vita culturale ebraica), che un luogo senza confini materiali, uno spazio globale virtuale: una sorta di 'musica geografica' che sapesse unificare nell'ascolto quasi tutta l'Europa. Il risultato che si ottenne fu un concerto di concerti, un simposio fraterno fondato sulla fiducia, un centro di irradiazione propulsivo e reversibile.

R: In questa euforia radiofonica di creatività ho avuto l'opportunità di proporre una cosa eccezionale in quanto concerto in sé: musiche scritte per cori, strumenti piccoli, ensemble, ed eseguite, simultaneamente, in paesi diversi da musicisti che non si vedono né si sentono. Il gruppo musicale della radio di Copenaghen, quello di Vienna, Parigi, Francoforte, Berlino, Roma eseguivano solo la loro parte indipendentemente però in sincrono fra di loro, partendo cioè con un clock sincronizzato tra tutti i direttori d'orchestra. Era un lavoro basato sulla fiducia umana pura poiché nessuno sapeva che cosa effettivamente succedeva a Roma, dove venivano missati simultaneamente, e infine in questo grande teatro geografico, cioè l'intera Europa Centrale. Per me era un modo, non solo concettuale, di creare un teatro musicale, un teatro in cui si celebrava la memoria di questa situazione storica così tragica. In ogni caso Roma in particolare a Radio Tre Audio box, a cura di Pinotto Fava, e tutta la produzione, era effettivamente il centro della produzione di questo enorme progetto.

D: Dai suoni concreti rubati alla città il teatro sonoro di Curran si espande acquisendo una realtà performativa che si avvale del paesaggio stesso come fonte e luogo dell'azione sonora. In questa direzione la funzione dell'ambiente è elemento fondante della composizione: da luogo dell'ascolto attivo che trasforma il suono in musica, diviene luogo della musica. Il paesaggio, funzione variabile dell'opera, ispira l'atto d'interazione che è di per sé atto musicale, legato a un codice, ma pur sempre spontaneo.

Nel 1980, con *Riti Marittimi*, Curran sperimenta la forma del concerto ambientale, definito anche *land music* e lo fa con dei non-musicisti, i ragazzi dell'accademia d'Arte Drammatica Silvio D'amico, dove insegna per cinque anni improvvisazione vocale.

L'opera, che inaugura una nuova stagione nella sua carriera, debutta nel 1980 al laghetto di Villa Borghese. Sulla locandina dell'evento si legge: «Riti Marittimi, environmental concert per cori e conchiglie sul laghetto del parco di villa Borghese con inizio al Tramonto». Anche in questo caso un appuntamento senza una durata precisa, con uno spartito che ha la forma del lago e su cui sono tracciate traiettorie che una quarantina di persone, tra cui attori, coristi della scuola popolare di musica del Testaccio e altri amici di Alvin Curran avrebbero percorso a bordo di piccole imbarcazioni a remi, improvvisando con la voce e introducendo così il concetto di spazializzazione.

Gli spazi creati divengono visibili e inglobano in un tempo, musica e spazio, lasciando spazio ad un substrato di spazi invisibili che riproducono registrazioni ambientali.

R: La mia casuale presenza come insegnate all'Accademia d'Arte Drammatica di Roma fu dovuta a un'occupazione studentesca nel 1975. Questa combinazione mi ha spinto direttamente con le mie idee, tendenze e ricerche nel bel mezzo del teatro. Non ero a Santa Cecilia, ma all'Accademia di Arte Drammatica Silvio d'Amico. L'ho trovato anch'io un po' strano, ma sembra che qualcosa in un certo senso mi aspettava. È stata una cosa che mi ha veramente ispirato a creare dei lavori in luoghi naturali come al laghetto di Villa Borghese e in altri spazi, scale, luoghi monumentali, creando degli esercizi teatrali sonori molto semplici. Da qui sono nati nella mia storia creativa una serie di lavori che poi sono andati dalle dimensioni del laghetto di Villa Borghese a luoghi molto più grandi. Racconto

questo perché ora *Riti marittimi* o *Maritime Rites* è un lavoro molto richiesto. Io devo reinventare continuamente tutt'oggi una serie di novità per l'occasione. Lo abbiamo portato al Tate Museum di Londra, al Central Park di New York, a Chicago sul lago di Michigan, tutti splendidi teatri naturali. Impossibile portarlo al teatro dell'Opera, perché è già opera in sé.

Ascoltiamo un breve assolo con una serie di suoni che ho accumulato negli anni. Molti in gran parte sono suoni di sirene di navi, sirene di tutti i tipi, segnali marittimi ecc. Questa è una performance live che faccio spesso e volentieri in nome dei *Riti marittimi*.

http://www.gruppoacusma.com/audio/t-102/ini-C/maritime-rites.html

D: *The jukebox-fakebook* (2014) è un work in progress, un lavoro per un uso mirato di una vasta quantità di suono ricavato in tempo reale dalla rete e trasformato elettronicamente all'interno di un Wurlizter Juke Box del 1951, modificato attraverso un'applicazione compositiva con un light show di Nora Ligorano e Marshall Reese.

In questa trasformazione dell'idea di contaminazione tra luoghi e ambienti la parola palcoscenico può sembrare ora riduttiva. La commistione è tale che con l'avvento di internet e del mondo virtuale si attiva una riflessione secondo cui non solo il mondo virtuale esiste, ma esiste in quanto noi. Siamo noi a popolarlo attraverso una partecipazione passiva o attiva, più o meno consapevole. Da questa riflessione sembra prendere origine l'ultimo lavoro, il work in progress *The jukebox-Fakebook*, che vede coinvolti pochi elementi: un vero juke-box degli anni '50; almeno un individuo dotato di smartphone e un'App collegata alla rete. Un'idea intrigante che sposta ancora una volta la scena di questo teatro del suono ad una piattaforma concreta e virtuale al tempo stesso: la ricerca casuale di suoni in rete suggerita da un codice che il juke boxe emette, ogni volta diverso, dunque personalizzato a chiunque vi inserisca una monetina.

Difatti, la musica che ne verrà fuori sarà frutto di un patto di fiducia tra l'artista e lo spettatore, esattamente come avviene in teatro. Ribaltamento del ruolo dell'artista, coinvolgimento dello spettatore, interazione, fruizione sembrano i concetti messi in crisi da questo lavoro. O si tratta solo di un allargamento dei confini e di una globalizzazione dell'atto compositivo? Come a dire che viviamo in un *environment* stabile e in cui la libertà di compiere continue azioni attraverso il clik dell'interazione elettronica e digitale ci colloca in un processo di composizione casuale e de-soggettivante?

R: Per me è una continuazione del mio andamento musicale, creativo, filosofico, vitale degli ultimi cinquant'anni. È una continuazione che va verso luoghi non ancora completamente esplorati come oggi questa enorme, incomprensibile cosa che è entrata nella vita di tutti e che si chiama 'the internet'. E nel mio modo semplice di vedere le cose non è che un altro strumento musicale, un altro teatro musicale, un altro spazio che sta aspettando che qualcuno venga a trasformarlo in qualcosa di utile. Il superamento della sua effettiva utilità è il mio vero scopo. Collaborano con me due bravissimi video artisti newyorkesi, Marshal Rese e Nora Ligorano che si occupano della parte visiva, mentre io faccio la parte sonora. C'è un semplice jukebox: si mette una moneta e questo restituisce una musica personalizzata attraverso la mia mediazione e la mediazione del caso. È un'accettazione del caso come una specie di atto spirituale.

#3 Appunti per un teatro musicale
Intervista a Luigi Ceccarelli di Maria Cristina Reggio

La vasta produzione di Luigi Ceccarelli, compositore di musica elettroacustica nato a Pesaro nel 1953, non si limita ai concerti e alla musica da camera, ma esplora gli spazi dell'azione visibile, cioè quei luoghi che richiedono suoni e musiche per la danza, il teatro, la performance, le installazioni, i film muti (e non solo), compreso lo spazio dell'azione invisibile, come quello delle opere radiofoniche.[5]

Oggetto centrale della ricerca di questo artista è l'interazione tra lo spazio sonoro e la voce, compiuta attraverso una manipolazione elettronica del suono, ricorrendo anche, talvolta, a un utilizzo non convenzionale di strumenti acustici tradizionali quali il trombone o il pianoforte.

Con questa conversazione percorreremo il lavoro di Luigi Ceccarelli alla ricerca delle contaminazioni tra la sua musica e il teatro e cercheremo di capire come questo musicista e compositore costruisce le sue drammaturgie sonore.

D: Nel suo lavoro tutto è voce. Anche i suoni concreti hanno una voce, che interagisce e si contamina con quella umana. E lei stesso si definisce un 'contaminato'. Luigi, perché questa definizione?

R: Penso che oggi un compositore non debba porsi il problema di quale genere di musica creare, ma soltanto quale sia la qualità della sua musica e quale sia il rapporto della sua musica con il mondo. Ritengo, infatti, che oggi i generi musicali siano pressoché infiniti: mentre fino a cinquant'anni fa, in Europa, si poteva parlare di musica colta, musica leggera, musica popolare e pochi generi esotici, oggi assistiamo a una vera esplosione di generi, che comprende praticamente tutta la storia della musica e tutta la musica del mondo. Siamo di fronte, quindi, a migliaia di generi. Penso che siamo nell'epoca della cultura globale e allora per creare musica non ci si deve riferire a un genere musicale preciso, e addirittura neanche al suono, ma a tutta la cultura e tutte le arti in genere. Ma soprattutto si deve essere in sintonia con gli ascoltatori.

D: Andando indietro nel tempo arriviamo agli esordi, fine degli anni Settanta, che siglano la nascita del suo interesse per le relazioni tra la musica, il teatro e la danza contemporanea e lo troviamo, appena diplomato al conservatorio di Pesaro e trasferito a Roma dal '78, sul punto di iniziare una collaborazione con un gruppo guidato dal pittore Achille Perilli che si chiamava ALTRO, GRUPPO DI LAVORO INTERCODICE, con artisti impegnati in diverse discipline, come la coreografa Lucia Latour con cui lavorerà fino al 1994, e con cui il musicista inizia a sviluppare un linguaggio musicale in stretta relazione tra teatro, danza, parola e immagine.

La sua prima composizione per uno spettacolo di teatro è del 1979, *Abominable A*: tutte le parole del vocabolario che iniziano con la lettera "A" vengono lette in alcune sequenze, da voci diverse, che hanno un diverso timbro, ritmo e intonazione. Queste voci sono state filtrate e modulate, cioè variate, con strumenti elettronici e analogici e riassemblate con tecniche di montaggio del nastro magnetico.

http://www.gruppoacusma.com/audio/t-96/ini-C/abominable-a--parte-1.html http://www.gruppoacusma.com/audio/t-97/ini-C/abominable-a--parte-2.html

Questo è un tema interessante del tuo lavoro, poiché spesso tu usi suoni vocali registrati, uno per uno, e poi li monti. In alcuni casi le parole si trasformano in puri suoni,

anche se possiamo ancora riconoscere accenti di lingue madri diverse. *Abominable A* era uno spettacolo di teatro dove c'erano danzatori e attori che interagivano con la spazializzazione del suono e della voce e in cui lo spettatore aveva la sensazione che i suoni si spostassero da un luogo all'altro e che lo spazio a sua volta avesse una sua mutevole forma e dimensione.

R: Allora fare musica con mezzi elettroacustici era molto diverso da oggi: non c'erano i computer e tutto si realizzava con macchine analogiche molto più lente e più elementari e il lavoro di elaborazione e montaggio era molto lungo. Nonostante questo le tecniche di elaborazione del suono erano molto interessanti e creative e si potevano ottenere variazioni del timbro, dell'altezza e del ritmo della voce che portavano la parola in una dimensione piuttosto astratta e 'musicale', un mondo sonoro che avvicinava in modo nuovo teatro e musica. Oggi, le tecniche digitali di trattamento del suono sono diventate molto più sofisticate, ma stranamente si usano molto meno in senso creativo nel mio lavoro. Posso dire che l'esperienza degli anni '70-'80 è stata fondamentale per mantenere nel mio lavoro quel senso di artigianalità che garantisce l'originalità creativa di allora. Oggi di solito la velocità del computer viene impiegata per produrre un'opera artistica in poco tempo, e non sempre per ottenere un risultato più complesso e di qualità più alta.

Il teatro degli anni '70 inoltre era molto diverso da oggi: il tema centrale era la sperimentazione del suono, del gesto e del movimento, senza quasi nessuna attenzione alla drammaturgia del testo. I testi venivano tutti spezzettati e la costruzione della drammaturgia era fatta esclusivamente con il timbro e non con la scrittura. Questo atteggiamento è completamente diverso dal mio lavoro di oggi, molto attento a conservare il significato del testo.

Quelli che ascolteremo ora sono due frammenti di circa tre minuti l'uno: il primo inizia con la parola francese «aérien», ed è tutto basato sul prefisso «aero-» quindi sul concetto di 'aereo', il secondo viene da una sequenza di parole tedesche che iniziano con i prefissi «auf-» e «aus-», in questo caso usate come sequenza ritmica.

A proposito di questo spettacolo, è interessante descriverne lo spazio teatrale: il palco era una pedana larga venti metri e profonda quattro, lungo la quale c'erano quattro altoparlanti, davanti a quattro file di spettatori. Proprio sopra le teste degli spettatori avevo fatto costruire degli altoparlanti sospesi e mobili, che io stesso spostavo a mano, con una tecnica di carrucole molto primitiva, per dare l'effetto della spazializzazione sonora. Il risultato del movimento spaziale era di un realismo impressionante: i suoni si muovevano davvero, perché gli altoparlanti stessi si muovevano. Muovere il suono nello spazio è sempre stata una mia esigenza prioritaria. Oggi le tecniche di spazializzazione sono molto più raffinate e standardizzate, ma questa, pur nella sua semplicità, era di grande effetto.

D: Nel 1998, Ceccarelli ha trentasei anni, vive a Roma e scrive le musiche per *Tupac Amaru, La deconquista, il Pachacuti* (http://www.gruppoacusma.com/audio/t-93/ini-C/tupac-amaru.html), da un poema di Gianni Toti, sperimentatore di cinema, poesia e arte elettronica. È una performance dal vivo con voce recitante di Giovanna Mori e con una ripresa video realizzata al momento dell'esecuzione, con immagini che venivamo elaborate in tempo reale. La *fabula* prende spunto da un fatto avvenuto nel 1996, cioè il sequestro all'ambasciata giapponese in Perù compiuto da un gruppo di guerriglieri e conclusosi con il massacro di tutti i sequestratori in seguito a un blitz ordinato dall'allora presidente del Perù Fujimori. La storia parte da questo evento e rievoca la leggenda del ritorno del re Inca Tupac amaru II, che aveva sollevato gli indios contro i conquistadores e per questo

era stato trucidato.

Per l'elaborazione dei suoni sono state utilizzate sia tecniche convenzionali di registrazione, sia l'analisi e la sintesi elettronica. Si tratta di una composizione musicale che fa uso di tanti suoni diversi, ma sia della nostra musica che di quella del Sudamerica, con inserimenti di rock, e con una voce femminile recitante dal vivo ma anche con inserti voci preregistrate. Ma sono davvero diverse?

R: Sì, ci sono tante voci, ma sono tutte di Giovanna Mori, perché oltre alla sua parte recitata dal vivo, ci sono sovrapposizioni della sua stessa voce con tanti caratteri diversi, trattamenti del suono diversi, timbri diversi. Questo pezzo è stato per me uno studio fondamentale sul come rendere differente una voce soltanto con il cambiamento timbrico. Perché il cambiamento timbrico effettuato con strumenti elettronici può risultare molto naturale e non essere percepibile come artefatto da chi ascolta, ma allo stesso tempo può dare alla voce un cambiamento del carattere e dell'espressione della voce molto emozionale.

D: Qui è presente una voce femminile sussurrata, dentro il corpo, interna direi, e dotata tuttavia di un forte riverbero. Un sussurro amplificato, ghiaccio bollente, ossimoro tecnologico.

Una domanda tecnica: nel tuo lavoro c'è un utilizzo della voce registrata e poi rielaborata. Che funzione drammaturgica svolgono per te la captazione del suono e la microfonazione della voce?

R: L'uso del microfono e la resa drammaturgica della voce attraverso di esso è un elemento molto importante nel mio lavoro creativo. Di solito preferisco una presa del suono estremamente ravvicinata in modo da poter captare ogni minimo particolare della voce, anche quelli che di solito sono considerati 'difetti' e rumori accessori. Perché l'espressività della voce passa anche per quelle componenti vocali considerate non musicali. Uso anche spesso il microfono come una lente di ingrandimento, per amplificare suoni normalmente non udibili.

Ma anche la modificazione del suono gioca un ruolo fondamentale. Quando parlo di modificazione non intendo tanto lo stravolgimento innaturale della voce, ma piuttosto mi riferisco a trattamenti a volte anche molto sottili che cambiano il carattere e l'emozionalità della voce ma non la sua naturalezza e soprattutto la comprensibiltà del testo, che per me resta sempre fondamentale. Tutto il mio lavoro di composizione della musica e di trattamento del suono è sempre finalizzato a dare un maggior senso al testo.

D: Sempre restando in tema di comprensibiltà del testo all'interno della modificazione del suono, Ceccarelli ha realizzato anche per la radio, e, proprio per gli studi di Via Asiago dove ci troviamo, la sonorizzazione per un radiodramma in tre atti, *La commedia della Vanità* (http://www.gruppoacusma.com/audio/t-92/ini-C/la-commedia-della-vanit.html), dal testo omonimo di Elias Canetti con regia di Giorgio Pressburger, andato in onda su Rairadio3 nel gennaio 1999 con le voci di tanti attori italiani (tra gli altri: Alessandro Haber, Paolo Bonacelli, Omero Antonutti, Ennio Fantastichini, Anna Bonaiuto, Fabrizio Gifuni, Paolo Calabresi).

Ricordiamo che il testo di Canetti è del '33, anno dell'avvento del nazismo, puntellato dai roghi di libri nelle piazze delle città tedesche. Nel primo atto il governo ha infatti deliberato la distruzione di tutte le immagini, dalle pellicole cinematografiche alle foto di famiglia, e personaggi piccolo e medio borghesi corrono frenetici attraverso le vie della

città, con in mano pacchetti con fotografie di parenti, amici, attori cinematografici. Tutti si dirigono in una piazza dove arde un grande fuoco in cui si gettano i ritratti e le fotografie. Ascoltiamo il Finale del Primo atto, in cui si avverte il fuoco che brucia, come massa, l'individuo: il suono ha colore e calore. È un suono che brucia la voce? Qui si introduce il tema della riconoscibilità, della comprensione del testo. Cosa dobbiamo capire? Cosa dobbiamo comprendere?

R: La sfida principale di questo lavoro è stata quella di 'creare' il suono del fuoco, perché una lunga parte di questa commedia ruota intorno ad un falò immenso. Il primo atto dura quarantacinque minuti e per oltre la metà del tempo la scena si svolge in presenza di un grande falò al centro di una piazza. Era molto difficile sostenere solo con il suono questo grande fuoco senza affogare tutte le voci in un caos insostenibile. La mia idea è stata quella di lavorare non con il suono del fuoco, ma con 'l'idea' del fuoco. Ho creato il fuoco con tanti suoni diversi, anche musicali, come percussioni o tromboni, ma anche con suoni fatti con la carta, con pezzi di metallo e con vetri rotti. Tutti usati soltanto con il preciso scopo di dare l'idea del fuoco. E sopra, o meglio dentro, ci sono le voci dei personaggi che girano intorno al falò. Il fuoco è un magma estremamente variabile, a volte anche molto forte ed era però importante che si comprendessero anche tutte le voci che gli ruotano intorno. È stato un lavoro piuttosto lungo e impegnativo, tutta la sonorizzazione è durata dieci mesi.

D: Anche i musicisti sperimentali, ogni tanto, scrivono un Requiem e Ceccarelli lo ha scritto nel 2001. Si trattata del *Requiem* per il Ravenna Festival, composizione per l'omonimo spettacolo del gruppo *Fanny & Alexander,* la compagnia fondata a Ravenna nel 1992 da Luigi de Angelis e Chiara Lagani che produce teatro di ricerca e che ha messo al centro del suo lavoro le implicazioni sociopolitiche dell'interazione tra mito, parola, e suono attraverso l'esplorazione delle nuove tecnologie in teatro (http://www.gruppoacusma.com/audio/t-94/ini-C/requiem.html). Si trattava in quel caso di una composizione per voci, trombone, ambienti e macchine del suono, con Renzo Broccoli al trombone, e con la voce dal vivo di Elena Sartori che eseguiva i Canti Gregoriani della messa da Requiem. Siamo in pieno mondo pagano o e la *fabula* è tratta dal mito di *Amore e Psiche* di Apuleio, con diverse intersezioni letterarie di Rimbaud, Genet ma soprattutto con l'*Alice* luciferina di Lewis Carroll, con il personaggio Psicopompo, interpretato da Marco Cavàlcoli. Come raccontano alcuni spettatori che vi hanno assistito, la rappresentazione era preceduta da un prologo che iniziava un'ora prima, attraversando idealmente l'Acheronte. Gli spettatori salivano su un battello che percorreva la darsena di Ravenna, attraversando il paesaggio portuale che i cinefili ricordano, ossessivo e denso di fuochi, in *Deserto Rosso* di Antonioni .

All'imbrunire, la barca arrivava al Cimitero Monumentale, neogotico, scuro e imponente. Inizialmente il Cimitero era stato pensato come scena di questo *Requiem*, ma poi ci si è dovuto rinunziare e lo spettacolo è stato spostato in un terreno erboso adiacente. La scena era rappresentata da un muro rosso, una sorta di soglia metafisica, davanti alla quale si svolgeva l'azione teatrale. Dietro al muro si stagliava nel buio la statua bianca di Afrodite, da cui, a tratti, nasceva un canto intonato da Elena Sartori nei panni della dea: i canti liturgici della messa da *Requiem* in bocca a una divinità pagana. Puoi dirci qualcosa sul rapporto drammaturgico dispiegato qui tra canto e voce parlata?

R: Qui l'unica voce cantata è quella della dea Afrodite, tutti gli altri personaggi usano il linguaggio verbale. Il canto rappresenta la parola divina, mentre la parola è assegnata ai personaggi mortali o comunque meno potenti di un dio. Io considero che non ci sia

una diversa profondità espressiva tra voce parlata e voce cantata. Anche la recitazione di un'attrice può dare la stessa emozione del canto. La differenza tra recitazione e canto è tecnica, non espressiva. Parlo anche dal punto di vista ritmico e timbrico. Ho lavorato con tante attrici che considero alla pari di una bravissima cantante.

D: In una conversazione fatta tempo fa, mi parlavi di questa necessità di inventare un nuovo teatro musicale che superi l'idea dell'opera lirica, di esplorare una nuova ipotesi di teatro musicale...

R: Una necessità per me primaria. Oggi è fondamentale superare la tecnica del canto lirico nell'opera musicale. Il canto lirico è solo una delle tante tecniche possibili, ed è legato indissolubilmente a un preciso periodo storico e a un'estetica che se pur nel passato ha permesso la realizzazione di capolavori assoluti per il linguaggio di oggi è da considerarsi completamente superata. Diciamo che normalmente gli artisti se vogliono creare un'opera che rispecchi le idee e l'estetica del proprio tempo devono necessariamente prendere le distanze dal passato recente e quindi negarlo. È necessario fare chiarezza. Credo quindi che per me l'impiego della tecnica del canto lirico sia veramente impossibile.

L'opera lirica è inoltre legata a processi di produzione che oggi sono anacronistici. Le nuove tecnologie hanno creato non solo nuovi mezzi tecnologici, ma anche nuovi linguaggi espressivi, e questi restano totalmente fuori dai teatri lirici, perché il teatro lirico stesso nella sua globalità è un sistema produttivo anacronistico. La maggior parte dei tentativi di rinnovarlo dal suo interno sono solo operazioni di facciata. Tanto è vero che da un lato le tecniche impiegate nella scenografia e nell'immagine sono tecnologicamente avanzate, mentre per la musica si utilizza sempre la stessa orchestra tradizionale e i compositori del passato.

D: Al Ravenna Festival dell'anno precedente, nel 2000, Ceccarelli aveva collaborato con un altro gruppo di ricerca italiano, il *Teatro delle Albe*, per i quali aveva realizzato la composizione *L'Isola di Alcina, il concerto per corni e voce romagnola*, dal testo di Nevio Spadoni, con la voce di Ermanna Montanari e la regia di Marco Martinelli, che a Radio tre è già stato mandato in onda e che il pubblico di Radio3 già conosce (http://www.gruppoacusma.com/audio/t-85/ini-T/lisola-di-alcina--lo-straniero.html). Il *Teatro delle Albe* è, come *Fanny & Alexander*, una compagnia di origine romagnola, che è stata fondata nel 1983 da Marco Martinelli, Ermanna Montanari, Luigi Dadina e Marcella Nonni. La produzione di questo gruppo si concentra sulla reinvenzione di un linguaggio teatrale capace di mettere in corto circuito danza, teatro, lingue e dialetti diversi: un percorso nel quale la voce parlata di Ermanna Montanari svolge un ruolo di vero fulcro centrale.

Per il Teatro delle Albe Luigi Ceccarelli ha firmato dopo l'*Alcina* un'altra partitura, *La mano - de profundis rock*, rappresentato per la prima volta dalla compagnia nel 2005 a Mons, in Belgio (http://www.gruppoacusma.com/audio/t-98/ini-C/la-mano--de-profundis-rock.html).

Dopo il *Requiem*, dunque, un'altra discesa agli inferi, una storia tragica della musica rock scritta da Luca Doninelli, con la regia di Marco Martinelli. La voce è la voce-corpo (così la definisce lo stesso Marco Martinelli) di Ermanna Montanari, che interpreta una donna, seduta a gambe larghe al centro di un palcoscenico nero, Isis, una suora ex tossica, sorella di un grande chitarrista rock di nome Jerry Olsen, che racconta in forma di monologo il suo viaggio nel regno dei morti alla ricerca del fratello, suicidatosi per essersi tagliato una mano sinistra, proprio quella con cui suonava la chitarra. In questo lavoro ci sono i tipici strumenti di una rock-band, cioè voce, chitarra, basso e batteria, che sono

stati registrati e assemblati in studio con apparecchiature digitali. Vi si riconoscono riferimenti importanti a diversi generi rock, come l'heavy metal, il dark rock, l'hard rock e il punk, includendo tutte le correnti che ne sono derivate, ma anche il blues, il rock sinfonico e il funky. Qui, praticamente, Ceccarelli scompone gli elementi musicali per costruire una trama, poi li ricompone in un ritmo complesso di suoni concreti e di sintesi, mucica e vocalità. Veramente è una specie di opera rock e non il montaggio di montato di pezzi già esistenti.

R: Normalmente le persone non si aspettano che un musicista dell'area diciamo 'colta' conosca o sappia fare la musica rock, io invece ho voluto cimentarmi con questo genere. Devo dire che io fino a vent'anni sono stato batterista, quindi, un po' ne sapevo... Qui si vede come un'attrice possa arrivare ad una tecnica espressiva pari a quella di una cantante. Questo pezzo richiede una vocalità molto estesa e il rispetto di tempi precisi per seguire la partitura musicale, ed Ermanna è assolutamente precisa come solo un musicista può esserlo. La partitura musicale de *La Mano* utilizza spesso ritmi complessi e variazioni dinamiche estreme che solo chi ha un senso del ritmo innato può seguire.

D: Veniamo ora agli ultimi ascolti, ovvero alcuni brani tratti da *Bianco Nero Piano Forte,* una installazione *site specific* il cui primo allestimento ha avuto luogo a Ravenna, in occasione del Ravenna Festival, alla Sala Dantesca della Biblioteca Classense nel 2009 (http://www.gruppoacusma.com/audio/t-112/ini-C/bianco-nero-piano-forte.html).

L'installazione si componeva di una ventina di testi di Mara Cantoni che affiancavano le fotografie di diversi pianoforti realizzate da Silvia Lelli e Roberto Masotti, con suoni di pianoforte e con diverse voci tra cui quella di Mara Cantoni, Ermanna Montanari, Giovanna Mori, Sonia Bergamasco, Paolo Bessegato, Gabriella Franchini, Enrico Fink, Elena Bucci, Camillo Grassi, Sandro Cerino, Marco Cavalcoli. Sul sito si vede, in una foto impressionante, l'immagine di Ceccarelli in piedi dietro a un pianoforte a coda, adagiato su un fianco. Ceccarelli non suona sulla tastiera, ne fa a meno, perché, come dichiara in un'intervista, la detesta. Perché detesti il pianoforte?

R: Non è che detesto il pianoforte, non potrei mai permettermelo. Voglio solo dire che il fatto di essere uno strumento con il 'temperato fisso'[6] va molto bene per la musica classica – per quello il pianoforte è stato creato – ma non per fare la musica contemporanea. Il pianoforte è lo strumento meccanico più complesso che sia mai stato costruito, ma proprio per questa ragione è più difficile fargli fare cose per cui non è stato costruito. Per questo è uno strumento limitato per la musica di oggi, e io preferisco i giochi con l'elettronica.

In questa installazione ho usato le corde del pianoforte e la cassa di risonanza come amplificatrici di suoni puri sinusoidali. Le corde suonano stimolate dalla vibrazione di generatori elettronici sinusoidali che le fanno vibrare tramite un sistema elettromeccanico. Le corde del pianoforte vibrano in modo corretto solo alla loro frequenza fondamentale e alle frequenze armoniche, per cui quando la vibrazione che gli si trasmette non corrisponde a quelle frequenze le corde suonano in modo anomalo producendo suoni complessi molto interessanti. Questo è un uso piuttosto anticonvenzionale del pianoforte.

Il suono di questo pianoforte faceva da colonna sonora alle foto esposte, mentre in un'altra sala erano proiettati 24 video, ognuno costruito da una o più foto e da un pezzo musicale che ho realizzato con vari suoni di pianoforte elaborato elettronicamente e da un testo di Mara.

Si conclude qui la nostra conversazione con Luigi Ceccarelli, con un'anticipazione e un appuntamento al tuo ultimo intervento sonoro per uno spettacolo teatrale del *Teatro delle Albe*, *Vita agli arresti di Aung San Suu Kyi*, in occasione delle Vie dei Festival di Modena (il 24 e 25 ottobre al Teatro Herberia di Rubiera).

---

[1] Fondamentale il riferimento al concetto di indeterminatezza che fa capo a tutta la temperie musicale compresa tra il 1960 e il 1970. Da Fluxus a Cardew con la Scratch Orchestra, e il suo indispensabile contributo alla musica come da testimonianza di Morton Feldman che nel 1966 disse: «qualsiasi direzione prenda la musica moderna in Inghilterra discenderà da Cardew, avverrà per causa sua, tramite lui. Se oggi in Inghilterra le nuove idee nella musica sono percepite come un movimento è perché Cardew agisce da spinta morale, da centro morale».

[2] In quegli anni, a parte le conoscenze tecniche indispensabili per assemblare l'attrezzatura, per eseguire la musica di compositori come Lucier e Bryars non erano richieste capacità musicali specifiche. Per contro molte partiture indeterminate richiedevano una notevole abilità tecnica per l'esecuzione e la capacità di comprendere concetti musicali astratti.

[3] G. Celant, The Record as Artwork, 1971.

[4] La musica concreta, a differenza della musica strumentale, non si avvale di partitura, ma lavora direttamente sul suono superando i segni, ovvero la notazione musicale, e utilizzando fonti sonore eterogenee, in seguito rielaborate elettronicamente.

[5] Per una panoramica sull'attività di Luigi Ceccarelli si rimanda al suo sito all'indirizzo http://www.edisonstudio.it/luigi-ceccarelli/.

[6] A causa della complessità di accordatura, il pianoforte ha un sistema temperato fisso, cioè segue il sistema temperato fondato sulla suddivisone della scala dei suoni in ottave a loro volta suddivise in intervalli uguali (12 semitoni).

n. 5, gennaio-giugno 2015

Marco A. Bazzocchi

Nel buio della carne, nella carne delle immagini

Testori's activity as an art critic begins in 1952 with the publication of an essay on Francesco Cairo in the journal Paragone, promoted by Roberto Longhi himself. From this debut Testori shows an excellent ability to interpret images and an extraordinary interest in the materiality of colours. He thus establishes a new critical approach combining literature and historiography, chronicle and philology. This paper focuses on Testori's essays on Cairo and highlights the intertwining with Longhi's work, aiming at understanding the interpretation of the concept of 'photogram' (fotogramma) offered by Testori.

1. Francesco Cairo e i segreti della carne

Il battesimo ufficiale di Testori come critico d'arte avviene sul numero 27 di *Paragone* (1952), la rivista di Roberto Longhi. Testori si è già occupato di pittura, fin da giovanissimo: ha scritto su Dosso Dossi nella rivista del GUF bolognese, ha scritto su Leonardo e Giorgione in una rivista forlivese (*Pattuglia*), e di qui a pochi mesi, sempre su *Paragone*, pubblicherà il primo discorso critico su Ennio Morlotti, l'artista contemporaneo a lui più caro.

Ma ora, sia per l'argomento – il pittore lombardo Francesco (del) Cairo – sia per il piglio del saggio, sembra che l'impegno vada nella direzione esplicita di critica d'arte impostata su una scrittura fortemente espressiva, secondo il modello longhiano. In realtà il saggio ancor oggi si rivela un *tour de force* stilistico e interpretativo, tanto che – volendo ripercorrerlo – bisogna tener presente che è un discorso magmatico che affonda, e si nutre, nel magma pittorico. La scrittura vuole essere l'equivalente della materia pittorica.

Testori conduce il suo ragionamento su due livelli, che continuamente interagiscono uno sull'altro: un livello di 'critica' tradizionale (formazione del pittore, modelli, evoluzione) e un livello di interpretazione più ampia, avvolgente, dove il Cairo diventa l'esempio di una prospettiva che riguarda il fare artistico in senso generale, anzi potremmo dire un'idea stessa di pittura. E da qui questa idea si evolverà, saggio dopo saggio, intervento dopo intervento, per tutto il percorso di Testori critico d'arte.

Il tema della colpa apre il saggio: Testori recupera una notizia ottocentesca su un presunto crimine commesso dal pittore in età giovanile. Subito, quest'ipotesi di un delitto diventa l'ossessione che perseguita l'artista. E Testori, adottando un vocabolario di origine filosofica, parla esplicitamente di «noumeno» del delitto (cioè di un delitto non tanto reale quanto virtuale),[1] che si insedia, occultamente, nella mente del Cairo e vi irradia effetti per l'intera l'esistenza e la «inonda» con «pressione continua e folle».[2] «Bramosa cagna», secondo l'espressione dantesca, il delitto diventa subito «incubo prelogico, fetale»: le suggestioni psicanalitiche si insinuano nella pagina e creano continue zone d'ombra, zone di allusività che la scrittura riprende e intensifica. Fino alle ultime battute del saggio, quando viene rievocata la morte del pittore, quando, con toni da inno sacro manzoniano, la pietà stende un velo sull'esistenza tormentata. Testori sembra voler inseguire questo affanno dell'esistere, questo tormentoso incubo che si insinua nella carne: nelle cellule della carne, anzi, se è vero che la seconda immagine, dopo quella della colpa, è quella della

peste, cioè della malattia che non colpisce il pittore, ma ne circonda tutti gli anni di vita, ne assedia il corpo e la coscienza con lo spettro della decomposizione. Cairo è il primo dei «pestanti», secondo la definizione con cui Testori vuol cogliere un momento storico (tra il 1570 e il 1630 circa), che corrisponde al passaggio tra manierismo e barocco. Non è un caso che Testori scelga una denominazione connessa a un'epidemia di area lombarda, esplicitamente manzoniana. La peste comporta immediatamente una traduzione fisiologica della colpa, è la malattia della psiche che si traduce in sintomo fisico: «è proprio sulla marcescente agonia dell'umano corpo che va a fiorire, con un'identità cronologica anche più funesta, la poesia negra e tragica di Francesco». Poesia (pittura) che cresce sul corpo malato, sui bubboni che disfano la carne: non c'è mediazione concettuale. Per Testori la pittura è pittura-carne. Pittura che nasce dalla carne, pittura che trasfigura la malattia del corpo e ne resta impregnata, contaminata.

Ma il ragionamento rilancia domande su datazioni storiche: il momento cruciale della peste (1576- 1629 circa) vede il Cairo ancora in Lombardia o esule in Piemonte, con un soggiorno di due, tre anni? A Testori piace pensare un Cairo completamente immerso nel clima dell'epidemia, infettato non tanto dalla peste ma dal suo incubo psichico (la colpa) che continuamente si proietta fuori, tra gli imbrattatori di muri (gli untori) e la colonna infame che sorge sui mucchi di cadaveri. Si disegna così uno scenario macabro, ai limiti del granguignolesco, dove Manzoni viene ricondotto alle sue fonti secentesche, ben più ricche di elementi raccapriccianti. Qui, in questo universo sconvolto, il Cairo scopre il fondo indifferenziato dell'esistere, cioè il lato oscuro, insondabile della realtà. Testori prende un'immagine di Longhi (la prende con forza, rapinosamente, e subito la manipola) dal saggio del 1926 sui manieristi lombardi, dove Longhi aveva individuato una componente «spirituale» di ascendenza nordica, francese o olandese, unita a una tragicità che affiora con riflessi malsani: «il tragico dell'umanismo che aggalla in verità, come il corpo di un annegato». Questo corpo di annegato che affiora, come si accumulano i cadaveri manzoniani vittime della peste, rappresenta il lato oscuro di un passaggio epocale: è finita l'età dei due Borromeo, Carlo e Federico, che avevano tentato «la salvezza del mondo liturgico», e ora inizia un'età buia di cui il Cairo diventa l'interprete, in quanto può sprofondare nella carne viva di un mondo, nella materia che collassa, nell'indifferenziazione delle cellule che si aggregano per produrre una vita («indifferenziazione blastulare») la cui origine è già tragica.

Fin qui (e siamo solo alle prime quattro pagine) Testori sembra non aver fatto critica d'arte: poche attribuzioni, poche ipotesi, poche date. Si è aggirato sugli inizi del Cairo esattamente come secondo lui il Cairo si è aggirato tra i drammi della peste. Ha portato allo scoperto un lato in ombra della creazione artistica, ha ipotizzato consonanze tra una psiche malata e il corpo di un'epoca. Ha cercato di porre le basi per l'analisi del «nucleo segreto dell'esistere» (le sue metafore vanno tutte in un'unica direzione, puntano all'interiorità, al buio, al segreto). Niente è innocente però in queste premesse. Leggere le immagini significa già per Testori scavare dentro un corpo, aprire un corpo, portare alla luce ciò che gli storici dell'arte normalmente non considerano degno di attenzione. Non è solo il metodo di un romanziere che spinge in questa direzione. Anche se il sottofondo manzoniano, la drammatizzazione continua dei dati, l'enfasi del movimento tra le opere indagate possono farci pensare a questo, è piuttosto un tono vicino a certe scritture di analisi dell'io, le confessioni dei mistici, oppure le tirate polemiche contro i piaceri nei discorsi dei padri della Chiesa che sentiamo premere sotto il tessuto della scrittura.

Testori vuole seguire il Cairo in questa discesa infera nei segreti della carne, che poi sono i segreti dell'esistere, vuole affondare il bisturi come un medico che cerca di estirpa-

re le cellule malate separandole da quelle sane, ma non sa bene se esiste un confine preciso tra i due ambiti. Abbassandosi fino all'origine, fino alla cellula, o al primo agglomerato di cellule (la blastula) si scopre improvvisamente la «lotta cieca» da cui deriva la vita, cioè quel nucleo di forze contrastanti e in insolubile frizione tra loro: «termini contrari che conflagrano, repulsione a vivere e attrazione a vivere». Da questa «dialessi», cioè spinta di forze dialettiche, contrastanti, nasce la vita. Testori trasforma la cellula nell'elemento minimale che s'incarna nel pigmento cromatico del Cairo. Se pittura è carne allora il colore è cellula. Passiamo improvvisamente (inaspettatamente) da un discorso che ci aveva condotto verso ipotesi sull'origine fisica dell'esistenza (cellule, morula) all'origine della pittura, che per Testori è colore, cioè materia, prima che forma (se dobbiamo vedere un iniziale distacco da Longhi è da qui che sembra necessario muoversi). E in questo primo grumo di materia-carne, in questa origine della vita-opera ritroviamo il sommovimento di forze vitali che si muovono circolarmente, ansimando e roteando su se stesse. Un sommovimento senza direzione, senza via d'uscita. A un certo punto viene utilizzato un termine esplicito come «follia»: è follia il «moto circolare» che non sceglie alcuna direzione, e se vogliamo inquadrarlo in categorie artistiche possiamo richiamare la definizione di 'manierismo', quando le cellule si sviluppano su un tessuto (stilistico) preesistente e lo corrompono. La materia pittorica di Cairo viene turbata da questo stesso movimento, nel momento in cui le figure rappresentate, che ormai hanno vissuto in pieno la loro storia, si rendono conto che coscienza e conoscenza sono inservibili, o sentono una spinta verso la coscienza senza mai raggiungerla. Quanto avviene nella cellula impazzita, avviene allora nella figura: sorge la follia, subentra l'ombra, e si ripete nel corpo intero la stessa dialessi attrazione-repulsione che agisce al momento dell'origine. Nella materialità del colore (colore che è carne, prima ancora che corpo o forma) si ricrea, aumentata di intensità, l'opposizione tra «l'atroce brivido» del contatto e la «violenza iniqua della repulsione». Il colore, come la cellula originaria, trova la vita in questo violento contrasto. Ma Testori, che ha condotto fin qui un lungo ragionamento astratto e intricato, deve risolverlo nella concreta esemplificazione di un'immagine, e sceglie questa immagine dal cuore stesso dell'opera di Cairo, estrae un particolare su cui poi ritornerà ma che costituisce l'esatto corrispondente – se applicato a lui, alla sua opera futura – di quel conglomerato di cellule impazzite in cui la vita vuole trovare un esito e non può trovarlo che proiettandosi nella morte. L'esempio, l'immagine è:

> Vive insomma il suo colore d'una dialettica eguale a quella che – in termini iconografici – trascorre tra la mano orrorosa e tremida dell'Erodiade e la testa stroncata del Battista, nelle sue tele che tale soggetto effigiano.[3]

2. La testa 'stroncata'

Testori ci ha dunque condotto attraverso cunicoli continui, gallerie di talpe scavate nell'argomentazione filosofica e psicanalitica, fino a quest'ultimo riferimento, dove ancora l'oggetto è il colore, il colore-corpo della pittura di Cairo. E quel colore si esplicita ora non come apparenza delle cose prodotta dalla luce, o dal contrasto tra luce e ombra, ma viene guardato ancora una volta alla rovescia, dal suo lato oscuro (se è possibile parlare di un lato oscuro del colore). Non è il colore in quanto fatto, ma il colore in quanto forza, espressività, *dynamis*. In quanto prodotto di forze opposte, di attrazione e repulsione.

Esattamente come la mano di Erodiade è sospesa sulla testa mozza del Battista, e non sa se toccarla, seguendo il desiderio erotico, o allontanarla, seguendo l'impulso della paura che nasce dalla colpa. Desiderio e paura, attrazione-repulsione: non si tratta di immagini, o di forme, o di spazi (concetti che invece abbondano nel lessico critico longhiano).[4] Se ammettiamo che anche le immagini abbiano un corpo (non solo quando rappresentano realmente un corpo), allora dobbiamo pensare a Testori come analista dell'interiorità dell'immagine, scrutatore delle viscere dell'immagine, della carne dell'immagine. Ciò che normalmente resta nascosto, perché protetto dalla levigatezza della forma corporea, viene ora portato alla luce. Si tratta di superare i limiti, far saltare la compiutezza, trovare l'organicità della materia sotto la geometria della forma. L'analisi non avviene più in superficie, non segue le superfici, ma entra nel profondo della carne. Dirà, a proposito di Morlotti, a distanza di pochi mesi:

> dove 'Corrente' poggiava su una ripresa del colore inteso come sentimento, Morlotti indicò subito di poggiare sulla materia, intesa come punto generante della realtà. È la sostanza della materia, parve dire subito, che determina la figura: non la figura che cerca una sostanza, o un sentimento che la illustri. In primis non esiste l'idea [...]: né in primis esiste il sentimento: bensì la materia.[5]

Materia significa dunque movimento irrefrenabile di cellule impazzite, aspirazione alla vita e risucchio verso la morte. Il lessico psicanalitico, filosofico, medicale (alle spalle si è ipotizzata la lettura diretta di alcuni testi di Carlo Emilio Gadda) concorre in questo primo atto critico a definire un paradigma che resterà immutato in tutta la scrittura di Testori per l'arte: in un'opera pittorica si incarnano valori esistenziali che l'artista estrae da profondità inconsce per renderle visibili, ma la visibilità è solo un effetto di superficie, dal momento che è necessaria una visionarietà per interpretare il nucleo nascosto dell'opera, è necessario un movimento di discesa dentro la materia pittorica per poter auscultare i valori segreti da cui la materia stessa si origina. Atteggiamento visionario significa «vedere al di là». Cioè superare i limiti dell'immagine. E questo può avvenire solo con una discesa nella profondità della carne. E con la lacerazione del visibile, del corpo del visibile. Per questo la testa tagliata del profeta e la mano di Erodiade sono assunti come emblema della pittura del Cairo, e in generale di ogni atto critico. La testa tagliata indica la lacerazione del corpo, il sangue che esce dalla ferita indica lo svuotamento emorragico del visibile. La mano di Erodiade concentra in sé desiderio e insieme ripugnanza: desiderio nei confronti della testa agonizzante che, attraverso la bocca, esibisce il lato oscuro della carne, l'interiorità molle in cui penetrare, ripugnanza nei confronti di un'interiorità che rischia di attrarre e annullare. Da questo momento in poi, non solo l'immagine della carne, ma anche il riferimento continuo a viscosità, saliva, pus, umori fisiologici serviranno a Testori per far emergere l'aspetto nascosto delle immagini, in una discesa progressiva che tocca livelli pulsionali elementari, spesso ancor più elementari delle pulsioni erotiche. Georges Bataille aveva messo in rapporto la tradizione dei mistici cristiani con l'erotismo, indagando l'analogia tra l'occhio che guarda e la bocca che riesce a incorporare il visibile, a cibarsi del reale.

Nei testi dei mistici la piaga rappresenta quell'entrata nell'interiorità delle apparenze che l'occhio non può permettersi: l'occhio vede il corpo, la piaga (una bocca che si apre nel corpo) consente l'entrata nel corpo (*San Matteo* di Caravaggio: *infer digitum tuum* ...). Non a caso in alcuni testi mistici (Santa Caterina, per esempio) il bacio della piaga assume un esplicito valore erotico.

> L'immagine cristiana [commenta Georges Didi-Huberman, in un discorso su Bataille e sull'apertura delle immagini] – l'immagine chiusa, virginale, elevata, 'molto elevata' – sa includere in sé la propria negazione: apertura, vuoto profondo, abiezione.[6]

Francesco Cairo, *Erodiade con la testa del Battista*, olio su tela, 1633-35c.

La scrittura sull'arte di Testori (ma probabilmente anche il suo cristianesimo) ha origine da questa incarnazione, cioè dal movimento che scende nella carne delle immagini per auscultarvi i fermenti primordiali dell'esistere, in una compresenza di tensioni opposte e inconciliabili («una carica innominata, e in affetti, innominabile»: così viene definita, alludendo all'indicibilità, la «vitalità indifferenziata» della cellula-colore, cioè dell'unità primordiale della pittura).

Ma torniamo a Erodiade. Al momento di affrontare le tre variazioni del tema (quella della Galleria Sabauda, quella di Vicenza e quella di Boston) Testori disegna una curva di drammaticità ascendente che passa attraverso il sangue della testa mozzata e l'animalità della protagonista femminile.

In rapporto dialettico, sangue e animalità concorrono a definire quell'elemento innominabile (*ne-fas*) che porta la figurazione all'estremo. Il «connubio sangue-monile» della prima Erodiade fascia la figura in una chiusura di insorgente classicismo, già venato tuttavia di «sacra animalità» (il riferimento riguarda presumibilmente l'inarcarsi del busto femminile in una tensione che fa pensare a un piacere erotico); nella seconda, il sangue sembra trasudare dalla pelliccia («pelo, appena scuoiato»: l'avverbio temporale rimanda all'uso longhiano di proiettare sul presente l'espressività dell'atto pittorico) che copre le spalle della regina, e la bestialità erotica si trasmette allo spillone che infilza la lingua del Battista e che anticipa il desiderio di possedere attraverso la cavità della bocca il corpo del personaggio; nell'*Erodiade* di Boston, infine, la regina diventa una «pastora», cioè una creatura caravaggesca che ha assorbito l'animalità dalle bestie, e che con il gesto di stringere la lingua del Battista rivela un «eros ancestrale» dove il divino e il diabolico si uniscono. Qui secondo Testori (ed è un'espressione altamente incandescente, ma definitiva per il suo percorso) l'erotismo rivela «il fondo di una materia *ab aeterno* dannata».

Francesco Cairo, *Erodiade con la testa del Battista,* olio su tela, 1634-1635c.

Da questo momento il motivo della testa mozzata incarna un vero *tòpos* della scrittura di Testori. La testa, la bocca socchiusa che fa intravedere la cavità interna, l'erotismo e la morte, la penetrazione nel cavo vischioso dove si forma la blastula cellulare: e più ancora il rovescio delle immagini, la parte nascosta del corpo, la pelle scuoiata della pittura. Questa testa passa da un testo all'altro, questa bocca parla molte lingue, e parlerà anche il dialetto amato da Testori nella narrativa e nel teatro.

Francesco Cairo, *Erodiade con la testa del Battista*, olio su tela, 1633-1635c

Ricompare, di qui a molti anni, ed è la testa di Caterina di Meda, la conversa di cui parla il Ripamonti nel racconto che riguarda Marianna de Leyva, alias Suor Virginia, alias la Monaca di Monza. Inseguendo una fantasia manzoniana che risorge di volta in volta, e ha origine nella peste che assedia Cairo nel 1630, Testori

scrive il suo secondo lungo intervento su Francesco Cairo per una mostra degli anni Ottanta: qui il cortocircuito nasce dall'autoritratto del pittore che viene inaspettatamente messo in rapporto con il volto di Giovan Paolo Osio, alias Egidio, l'amante della sventurata Monaca. Un volto indefinibile, quello del Cairo, «dissidente», «diverso», «divergente», con i segni di una «intellettuale perfidia», che coagulano nella sensazione ripugnante della pelle che sembra un guanto rovesciato, «foderato di liquidi osceni e di sangue». A distanza, il crimine commesso dal Cairo in gioventù (sul quale si aprivano le ipotesi del 1952) si trasforma ora fantasticamente nell'uccisione della conversa, anzi nella sua decapitazione. Ma la testa della ragazza («forse già sfatta, decomposta e marcia»)[7] è fermentata nella scrittura di Testori, ora assume la forza ossessiva di un tema poetico esattamente come Erodiade e Maddalena sono temi pittorici del Cairo. Testori stringe subito l'obiettivo sulla gola della vittima che urla, nel momento in cui viene scannata, e perde la possibilità di pronunciar verbo. La lingua del Battista, che ha gettato anatemi ingiuriosi contro Erodiade, non può invece più parlare, e anzi viene sottoposta a un ulteriore oltraggio da parte della regina, che la prende tra le dita per estrarla dalla gola: oltraggio definitivo, estremo, con cui l'interno della testa (la bocca) viene violentemente portato alla luce. Il *lògos* di Giovanni, la sua parola suprema, si mostra nella bassezza della carne: la lingua stretta, perforata, torturata. Il «povero muscolo» riesce a emettere un solo soffio, ma è un soffio mortale che provoca subito la morte di Erodiade, come suggerisce una fonte antica, la *Legenda aurea*: vendetta definitiva che la lingua, come parola, riesce a perpetrare ai danni di chi l'ha umiliata e torturata. Così, attraverso il motivo della testa mozzata (il gesto omicida di Giovan Paolo Osio, il presunto omicidio commesso da Francesco Cairo, la testa della conversa, la testa di Giovanni), passiamo dall'autoritratto del pittore al centro «viscido, sontuoso e buio» della mostra, cioè all'*Erodiade* di Boston. Di nuovo si ripete il dramma della materia, il principio alternativo alla rappresentazione della realtà, a ogni idea di rappresentazione come «fotogramma».

Testori non si accontenta della definizione di realismo, che pur riconosce nella tradizione lombarda che arriva a Caravaggio (Lotto, Savoldo, Moretto, Romanino). Caravaggio si è mosso in questa tradizione che però ha attraversato con un movimento di immersione. Uno scavo sotto la «scorza», sotto la «pelle». Qui, scuoiando le figure dei suoi precursori, l'artista ha trovato il punto di equilibrio supremo con cui far emergere dagli strati profondi del corpo il dramma di fine secolo, cioè la peste. La peste che ha intriso dunque già le immagini di Caravaggio, prima di diventare «viscida saliva» sulla carne dei personaggi del Cairo. Anche Caravaggio ha però raggiunto il culmine di tensione rappresentativa mettendo in scena il suo rapporto violento con la realtà. Testori individua in un'ulteriore testa mozzata il «sintomo dell'atrocità sadomasochistica» che ha corroso dall'interno (come una peste invisibile) la vita drammatica di Caravaggio: è il fiotto di sangue che cola dalla «sacra testa» del Battista, schiacciata a terra dal carnefice nella *Decollazione* di Malta.

Caravaggio, *Decollazione di San Giovanni Battista*, olio su tela, 1608

Questo sangue, effusione con cui l'immagine si apre all'esterno, diventa la firma del pittore, diventa scrittura, cioè esibizione di sé, cioè infine autoritratto. Il corpo di Giovanni è profanato, e la sua carne si fa parola, attraverso il sangue, diventa la sigla con cui l'artista lega il suo corpo a quello del santo. Leggendo dentro le immagini di Caravaggio, insinuando lo sguardo nelle piaghe e nelle ferite, Testori prepara così, per la

seconda volta, le condizioni per la sua interpretazione di Francesco Cairo, artista di un caravaggismo «divergente», qualora si intenda il verbo come indicazione di un cammino artistico e esistenziale che affonda nella «limacciosa stratificazione dei sotterranei umani», quei sotterranei che Caravaggio, artista della forma, aveva portato alla luce, sottraendoli al buio della storia.

Cairo è invece sceso nel «cunicolo», nel «viscere negro, oscuro e infetto dell'innominabile ventre»,[8] è andato al di sotto del visibile, verrebbe da dire che gli orifizi delle sue figure femminili (le bocche socchiuse delle Erodiadi o delle Maddalene) sono i varchi attraverso i quali è entrato in un corpo insondabile come quello della realtà, da cui ha poi riportato alla luce, spacciandoli per gioielli o pietre preziose, le «gemmanti e violacee putrefazioni», che sono la materia sacra, «la sacralità stessa della materia», «getti e manciate atroci di cellule»: ancora una volta l'origine della vita nella materia. Non la realtà, ma qualcosa che è così interno alla realtà da poter essere percepito «assai più toccandosi e odorandosi che non guardandosi». La pittura raggiunge livelli impossibili per l'occhio, scava, raccoglie, tocca, annusa grumi di materia: di essi si compongono le immagini.

3. La realtà fotogramma

La metafora cinematografica viene più volte sfruttata da Longhi per definire l'operazione di Caravaggio. Nel saggio del '52 l'ipotesi è quella dello specchio usato dal pittore per fissare frammenti di realtà, renderli univoci, delimitarne i bordi:

> [...] l'artista stagliò questa sua descrizione di luce, questo poetico 'fotogramma', quando l'attimo di cronaca gli parve emergere, non dico con un rilievo, ma con uno spicco, con un'evidenza così memorabile, invariabile, monumentale come, dopo Masaccio, non s'era più visto.[9]

Questo l'esito finale di un percorso che consente a Caravaggio di diventare pittore non dell'umano ma del reale, sconvolgendo non solo le partizioni tra le classi sociali ma l'intera disposizione mentale del cosmo: «si rivolgeva alla vita intera e senza classi, ai sentimenti semplici e persino all'aspetto feriale degli oggetti».[10] Per Longhi questa rivoluzione significa innanzitutto l'affermarsi di una tradizione pittorica fondata sulla luce che lotta con le tenebre per rivelare gli aspetti multiformi del mondo, una tradizione che arriva fino a Manet e a Morandi. Non corpi, non apologetica del corpo umano ma luce e tenebre, forme che emergono dalle tenebre grazie alla luce. C'è anche una giustificazione gnoseologica vera dietro a questo platonismo longhiano (se vogliamo chiamarlo così) ed è stato Cesare Garboli a individuarla, notando come la materialità della pittura – per Longhi – può essere concepita solo se le immagini cambiano di segno, solo cioè se avviene il passaggio «dalla fisicità figurativa a una rappresentazione mentale traducibile in segni discreti».[11] L'arte chiede aiuto alla scrittura, cioè a un sistema di segni più astratto ed evoluto: per questo ogni espressione figurata della scrittura di Longhi è contemporaneamente quella e solo quella immagine pittorica. E la luce di Caravaggio funziona secondo il meccanismo del fotogramma: cioè rivela nella intensità di un istante gli aspetti di un mondo che vengono per sempre fissati e resi eterni. Dunque la luce di Caravaggio non è solo un principio figurativo ma anche – e soprattutto – un principio conoscitivo (basta pensare a espressioni che sembrano rimandare ai progressi della conoscenza più che alla rappresentazione pittorica: «lampo abrupto della luce rivelante tra gli strappi inconoscibili dell'ombra»).

Contro questa concezione, lievitata negli anni dentro di lui, Testori costruisce il grande saggio per il catalogo della mostra su Francesco Cairo del 1983, dove rilegge i suoi inizi di trent'anni prima (il saggio del '52 su *Paragone*, per cui Longhi «si vide sommerso da una valanga di lettere, a dir poco stupefatte, allarmate, indignate»), ma anche il suo rapporto con il maestro, che vuol dire il rapporto tra Caravaggio e Cairo, dove la subordinazione del secondo al primo significa anche un'alternativa, una deviazione rispetto alla strada disegnata dal maestro di un intero secolo. Caravaggio è lo Shakespeare della storia della pittura, aveva già affermato Testori nell'introdurre la mostra sui manieristi piemontesi e lombardi (1955). Ma aveva subito corretto la metafora, aggiungendo che in Caravaggio gli spettri, pur consumati dall'ansia e dalla fatica della vita, restano pur sempre uomini, mentre per i pittori del manierismo lombardo gli spettri sono «proiezioni violente» che nascono nella coscienza e vanno ad invadere la vista, senza più lasciare requie ai personaggi. E ora, a distanza di trent'anni, Testori lascia cadere il dubbio a cominciare dalla scelta del titolo, *Se la realtà non è un fotogramma …*, il che significa implicitamente che la metafora del fotogramma (utile a Longhi per tutte le ragioni che si sono dette) non è più adatta a contenere e esaurire la complessità di una realtà stratificata, fatta di infiniti spessori, una realtà che sprofonda in se stessa, e che diventa, in successione rapida, «pantano», «agonia», «rantolo», «abisso», «rettile», «immonda lumaca». Dove si vede bene che Testori mescola le immagini di sprofondamento nella materia con le immagini di una materia già sprofondata nei livelli organici più bassi: «immonda lumaca» rimanda infatti all'aspetto viscido, colloso, ripugnante che costituisce il versante nascosto della carne, cioè la carne interna dove si muovono le cellule, la carne infetta e marcescente, la parte interna della bocca che fin dal saggio sul Cairo del '52 serve a esprimere, attraverso l'immagine della testa tagliata, la concezione di una pittura non come superficie, colore o forma («sintesi prospettica di forma-colore» era la grande intuizione critica di Longhi su Piero), ma come lacerazione del visibile, discesa nell'oscurità della materia.

E ora, nella revisione degli anni Ottanta, la rivoluzione del Cairo, e la sua alternativa a Caravaggio, risulta ancora più determinata, soprattutto se la si guarda non come un andare oltre il proprio modello per superarlo ma come uno sprofondare verso quei nuclei interni dell'espressione che il modello aveva portato alla superficie per renderli visibili attraverso la compiutezza della forma. Là dove Caravaggio aveva raggiunto dei punti-limite, oltre i quali la rappresentazione non poteva andare, Cairo si getta a capo fitto dentro di essa: non vuole più alludere al reale (fotografarlo) ma «configgersi nell'ambiguo, protervo e persin oscuro nucleo del suo inizio; configgersi, fondersi, confondersi e perdervisi».[12] Testori sente il bisogno di rendere ancora più esplicito il percorso del suo artista, e moltiplica le allusioni a un movimento regressivo dentro la materia che già avevano caratterizzato il saggio del '52. Ma non sono gli occhi a guidarlo in questa ricerca, quanto piuttosto sensi più bassi come il tatto e l'olfatto. Toccando grumi di sostanza repellenti (salive, bave, pus, liquidi organici, sperma) e annusandone i miasmi, Testori si abbandona a una caduta progressiva dentro lo spazio vuoto che corrisponde al luogo nascosto e indicibile (un buio cunicolo senza fondo) che le opere di Cairo fanno semplicemente presagire, costituendone una specie di crosta protettiva sotto la quale viene tenuto sotto controllo l'inarrestabile marcire della materia disfacentesi nelle cellule che la compongono. Si inizia dall'autoritratto dell'artista, che diventa subito un involucro di pelle pronto a rovesciarsi come un guanto per far emergere il lato nascosto e invisibile della carne, il rovescio «foderato di liquidi osceni e di sangue»[13] (Bacon è alle porte, ma prima ancora Delacroix). E si arriva, poi, una volta doppiato il luogo oscuro che corrisponde alla testa del Battista e al gesto di Erodiade, al *San Francesco in estasi* dei musei milanesi, il risultato

Francesco Cairo, *San Francesco in estasi*, olio su tela, 1630-1633c.

supremo di un precipitare dell'artista nei luoghi bui e profondi di «quel viscere della realtà e dell'universo».

Qui, soffocando e spasimando (come un essere che si è reinfetato e cerca di nuovo un varco attraverso il quale ritrovare la luce, rinascere), Cairo tocca e afferra un «grumo demente di materia», dal quale esce poi la figura del santo, nella sua «contraddittoria, mistica e, insieme, peccaminosa, sacra e, insieme, oscena formulazione pittorica». I quattro aggettivi, a coppie contrapposte (mistica vs peccaminosa, sacra vs oscena) vogliono cogliere la natura complessa e paradossale della rappresentazione. L'immagine ha qui assunto le caratteristiche di una realtà senza forma, e solo perché è senza forma Testori può evocare il punto estremo di un percorso che raggiunge, attraverso questa folle discesa, una parvenza di sacro, grumo di materia che coincide, nella sua sostanza, con le «gocce d'uno sperma pittorico eiaculato contro ogni ordine e ogni legge di natura». Solo così, con l'evocazione di un liquido seminale (materia pittorica ridotta a materia generativa), Testori concepisce la sacralità che s'incarna nell'immagine, anzi è l'immagine nel momento in cui ha perso ogni caratteristica di mimetismo: il corpo mistico del Santo, composto di una materia oscena, l'immagine del rapimento estatico (cioè il massimo di innalzamento) che comprende in sé la propria abiezione. Se l'evocazione di questa materia si pone contro ogni possibile ordine morale, contro ogni legge, riesce però così a recuperare «l'altra e non dicibile legge: quella che chiude ogni labbro». Testori sembra alludere a una verità ultima, ancora una volta indicibile, ancora una volta *nefas*. E ancora una volta tutto questo complesso esplodere di concetti e di immagini (qui il discorso critico di Testori è intricato, allusivo, ellittico) porta verso la realtà ultima di una bocca che si chiude: bocca mistica, quella del santo in estasi, bocca peccaminosa, quella di Erodiade, bocca che esala l'ultimo fiato, quella del Battista. E poi, come se non bastasse, alle labbra ormai serrate si aggiunge l'immagine della «cavità orale» di viscidi animali: la scomparsa della luce ci porta fin qui, dentro al buio inumano della bocca di un rettile (la scala dell'umano si è rovesciata, dal santo in estasi precipitiamo nel corpo repulsivo di un rettile). In questo buio viscido la luce non può fissare nulla, non può esserci «fotogramma» dal momento che la materia bruta rifiuta una qualsiasi fissazione nell'immagine. Qui non può avvenire «trasfigurazione», ma solo «incarnazione», e quindi regressione dell'umano all'origine primordiale: è l'ultima metamorfosi di uno spazio chiuso e repellente dove è conservata la memoria di qualcosa che ebbe vita prima della Storia. È questo l'esito definitivo di una pagina interamente costruita sulle variazioni di un unico e ossessivo movimento, quello verso il basso, dentro il corpo della materia, con il quale Cairo ha distrutto ogni possibilità di usare il «fotogramma» come strumento di rappresentazione.

Testori ha così operato l'ultima, definitiva contravvenzione al paradigma longhiano. Per Longhi la pittura può diventare oggetto di attenzione mentale, e quindi storico, se emerge nella luce della scrittura che la fa esistere, nell'attimo stesso in cui la scrittura la descrive. Il famoso «logogrifo» è traduzione immediata, irripetibile, di quel particolare dell'opera in quel momento. Testori rifiuta la luce, l'esattezza che fa emergere le forme dal buio e le rende «fotogramma». Per lui la pittura è invece esperienza irripetibile di scavo nelle tenebre, immersione nella materia alla ricerca di un grumo sacro primordiale, là dove nasce la vita-morte. La luce può uscire solo da queste tenebre. Il fotogramma non può cogliere la realtà perché la pellicola impazzisce di buio o di un eccesso di luce, e la

superficie dell'immagine perde di consistenza, si annulla. L'opera pittorica è uno scavo nel buio, nel buio della carne, nella carne delle immagini.

---

[1] Andrea Cortellessa si è fermato sul linguaggio kantiano di Testori, riconducendolo a una possibile mediazione di Gadda, nel saggio 'Discorso sugli occhi di Giovanni Testori', *Il Caffè illustrato*, n. 29, marzo-aprile 2006, p. 53.

[2] Per i saggi di Testori, si cita dalla raccolta *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, a cura di P.C. Marani, Milano, Longanesi, 1995. Il saggio sul Cairo, col titolo 'Su Francesco del Cairo', *Paragone*, 27, marzo 1952, si trova nel volume alle pp. 275-289, e da qui si cita.

[3] G. Testori, *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, p. 281.

[4] Anche Rinaldo Rinaldi, in uno dei migliori saggi dedicati alla scrittura di Testori per l'arte (nel volume *Il romanzo come deformazione*, Milano, Mursia, 1985), inizia sottolineando la «tensione al baratro» della scrittura testoriana, e accenna alla distanza, pur nella discendenza, dall'equilibrio su cui si fonda invece la pagina critica di Roberto Longhi. Profondità vs superficie, dunque, e materia vs forma.

[5] G. Testori, 'Appunti su Ennio Morlotti', *Paragone*, 33, settembre 1952, p. 24.

[6] G. Didi-Huberman, *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive* [2007], tr. it. di M. Grazioli, Milano, Bruno Mondadori, 2008, p. 252. In tutto questo discorso sulle modalità con cui Testori guarda l'interno delle immagini mi è stato guida utilissima il libro di Didi-Huberman, che non a caso si occupa di immagini sacre e di forme diverse di 'incarnazione'.

[7] Il secondo saggio sul Cairo, col titolo *Se la realtà non è solo un fotogramma …*, esce come introduzione al catalogo *Francesco Cairo 1607- 1665*, Varese 1983, e viene citato sempre dal volume G. Testori, *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, p. 302.

[8] Ivi, p. 309.

[9] R. Longhi, 'Caravaggio' [1952], in *Da Cimabue a Morandi*, a cura di G. Contini, Miano, Mondadori, 2001, p. 837.

[10] Ivi, p. 813.

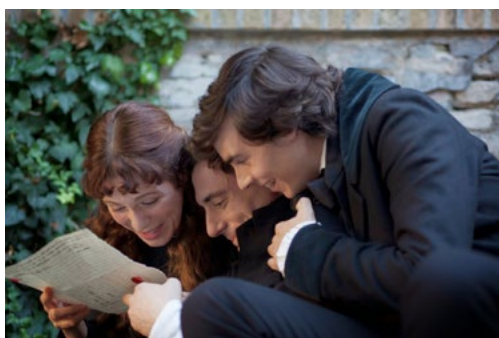
[11] Il saggio di Cesare Garboli, 'Longhi lettore', esce su *Paragone-Arte*, n. 367, 1980, ed è la relazione tenuta al Convegno fiorentino su Roberto Longhi del settembre 1980, di cui scrive lo stesso Testori sul *Corriere della Sera*, 2 ottobre. Poi viene raccolto nel volume *Pianura proibita*, Milano, Adelphi, 2002, col titolo 'Longhi scrittore', e poi di nuovo col titolo 'Longhi lettore' nel volume *Storie di seduzione*, Torino, Einaudi, 2005 (da qui si cita, p. 158).

[12] G. Testori, *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, p. 303.

[13] Ivi, p. 301.

ROBERTO CAMPARI

Il giovane favoloso e l'amicizia in Leopardi

At the release of the last movie of Mario Martone Il giovane favoloso (2014), the article explores the poetic and human value of friendship in Giacomo Leopardi. Considering the dialectic between reality and illusions, the essay retraces the intense friendship between the author and Antonio Ranieri thorough a detailed comparison with both the movie of Mario Martone and the book of René de Ceccaty Amicizia e passione. Giacomo Leopardi a Napoli. Observing the various points of view, thus emerge the different aspects of a complex relationship suspendend between dream and compensation of reality.

fotogramma tratto da *Il giovane favoloso*

Non so se Mario Martone, al momento in cui con Ippolita di Majo ha scritto la sceneggiatura de *Il giovane favoloso*, avesse letto il libro di René de Ceccaty *Amicizia e passione. Giacomo Leopardi a Napoli* uscito in Francia, da Flammarion, nel 2011 (in versione italiana solo nel 2014, a film ormai completato).[1]

È molto probabile di no, sebbene in alcune scene del film sembrano esservi dei richiami diretti. Certo, in *Il giovane favoloso* la prospettiva sulla vita di Giacomo Leopardi è più ampia e generale rispetto a quella del libro, che come dice il titolo indaga soprattutto, in modo minuzioso, il periodo napoletano. Il film di Martone si divide nettamente in due parti: la prima, straordinariamente riuscita, è ambientata tutta a Recanati; mentre la seconda si svolge prevalentemente a Napoli, ma con sequenze ambientate anche a Roma e a Firenze.

Le scene sull'infanzia, sui giochi, sulla vita della famiglia nobiliare al palazzo e sullo studio 'matto e disperatissimo' del giovane Leopardi, sono realizzate con una felicità in buona parte dovuta anche al pittoricismo delle inquadrature.

Se pure non pare che vi siano riferimenti diretti a quadri, il film si pone indubbiamente in quella nobile tradizione del cinema italiano che guarda con molta attenzione alle fonti figurative, tradizione della quale Visconti e Pasolini sono gli esponenti più noti, sia pure con metodologie opposte nel riferimento alla storia dell'arte.[2] E Martone in questo film sembrerebbe seguire la linea viscontiana in quanto è la pittura dell'Ottocento, cioè dell'epoca in cui si ambienta la vicenda, a suggerire composizione e colori delle immagini.

La sfida per l'autore era molto ardua: si trattava di raccontare in un film, rendendola credibile, la vita di un personaggio famosissimo e celebratissimo, studiato nelle scuole, i cui versi mandati a memoria da generazioni di studenti potevano in parte essere elusi, come del resto i grandi scritti filosofici, ma nello stesso tempo andavano anche citati appunto per evocare la dimensione del soggetto protagonista. La soluzione scelta è eccellente: poche poesie recitate dallo stesso Elio Ger-

probabile modello figurativo per *Il giovane favoloso*

Elio Germano ne *Il giovane favoloso*

mano che interpreta Leopardi, con visualizzazioni felici e solo apparentemente banali, come nella sequenza relativa a *L'infinito* o in quella su alcuni versi de *La ginestra.* In entrambe queste sequenze si ricorre al monologo, recitato dal protagonista Elio Germano, sebbene, come nota Alessandra Mallamo[3] una simile scelta stilistica sembri criticata all'interno del film stesso, quando Leopardi dice all'attrice Maddalena Pelzet (Giorgia Salari), amante di Ranieri, che i soliloqui sulla scena sono innaturali, perché un uomo che pensa non parla ad alta voce.

L'amore di Leopardi per il teatro, testimoniato nell'epistolario da alcune lettere al fratello Carlo, non è certo una forzatura di Martone, notoriamente anche e soprattutto regista teatrale. Pare piuttosto (e ricordiamo la bella scena in cui Leopardi assiste ad un'opera di Rossini e sorride) un primo accostamento a quello che è il tema più importante del film e di tutta la vita di Giacomo Leopardi: il tema dell'amicizia con Antonio Ranieri.

Anche lo spettacolo infatti, come l'amore, come i sentimenti, è illusorio, è finzione, eppure dà gioia.

C'è, a tale proposito, un'apparente contraddizione all'interno del pensiero leopardiano. Lo notavo già nel mio libro sull'amicizia virile, in cui parlavo anche di Leopardi.[4] Nei *Pensieri* e nello *Zibaldone* si vede l'amicizia come una delle tante illusioni degli uomini: se non la si cerca per utilità o per interesse si è destinati ad essere delusi, perché chi cerca amore, chi antepone per amore gli interessi degli altri ai propri sarà sconfitto. «Colle donne e cogli uomini riesce sempre a nulla, o certo è malissimo fortunato, chi gli ama d'amore non finto e non tiepido, e chi antepone gl'interessi loro ai propri. E il mondo è, come le donne, di chi lo seduce, gode di lui, e lo calpesta».[5]

L'amicizia tra due pari, che vivano una vita normale, dura poco. L'uomo di lettere poi, l'intellettuale, che si crede famoso e rispettato nel mondo, «si trova o lasciato da un canto o schernito ogni volta che si abbatte in compagnia di genti frivole, del qual genere sono tre quarti del mondo».[6]

Certo, dice Leopardi in un altro pensiero, un'amicizia moderata, non paragonabile a quella tra Pilade e Oreste, è possibile che possa esistere: basta che non ci si metta di mezzo l'interesse.

> Chi non è mai uscito di luoghi piccoli, dove regnano piccole ambizioni ed avarizia volgare, con un odio intenso di ciascuno contro ciascuno, come ha per favola i grandi vizi, così le sincere e solide virtù sociali. E nel particolare dell'amicizia, la crede cosa appartenente ai poemi ed alle storie, non alla vita. E s'inganna. Non dico Piladi o Piritoi, ma buoni amici e cordiali, si trovano veramente nel mondo, e non sono rari. I servigi che si possono aspettare o richiedere da tali amici, dico da quelli che dà veramente il mondo, sono, o di parole, che spesso riescono utilissime, o anco di fatti qualche volta: di roba, troppo di rado; e l'uomo savio e prudente non ne dee richiedere di sì fatti.[7]

Ma se si passa a leggere il Leopardi più personale ed intimo, quello dell'epistolario, l'amicizia, prima per il più anziano Giordani e poi, soprattutto, per il più giovane Antonio Ranieri, appare sentimento vero e profondo, totalizzante, tale da diventare persino oggetto di invidia.

> Povero Ranieri mio! se gli uomini ti deridono per mia cagione, mi consola almeno che certamente deridono per tua cagione anche me, che sempre a tuo riguardo mi sono mostrato e mostrerò più che bambino. Il mondo ride sempre di quelle cose che, se non ridesse, sarebbe costretto ad ammirare; e biasima sempre, come la volpe, quello che invidia. Oh Ranieri mio! quando ti recupererò? Finché non avrò ottenuto questo immenso bene, starò tremando che la cosa non possa esser vera. Addio infinite volte. Non ti stancare di amarmi.[8]

Giacomo Leopardi incontrò Antonio Ranieri proprio nel giorno del suo trentesimo compleanno, il 28 giugno 1828; Ranieri aveva ventidue anni, era bello e amato dalle donne. Al contrario dunque di Leopardi, che, come si sa, era invece sempre respinto, amava senza speranza. Su questo punto però De Ceccaty scrive una cosa abbastanza sorprendente ed insolita: afferma che non vi è alcuna realtà storica nelle figure femminili di cui il poeta parla come oggetto del suo amor. Silvia, Nerina, Aspasia, sarebbero soltanto delle icone, delle idee.

Ne *Il giovane favoloso* si racconta, con discrezione poetica, il sentimento per Silvia (Gloria Ghergo) e la morte prematura della ragazza, che abita proprio di fronte al palazzo dei Leopardi a Recanati. E si mostra, in molte scene, l'amore e la disperazione, dopo il rifiuto e la constatazione che la nobildonna è l'amante di Ranieri, per Fanny Targioni Tozzetti (Anna Mouglalis), che sarebbe stata Aspasia.

Ma in una lettera del 20 gennaio 1838 ad Antonio Ranieri, che De Ceccaty riporta, Fanny rifiuta di essere lei il modello di Aspasia e dice di non avere mai illuso Leopardi. Troviamo le parole della lettera, quasi identiche, in un dialogo, nel film, tra Fanny e Antonio (Michele Riondino), il suo amante. In più, lo studioso francese riporta un giudizio che secondo Francesco Flora la Targioni Tozzetti avrebbe dato, a proposito di Leopardi, a Matilde Serao, che glielo avrebbe riferito: «Mia cara, puzzava».

La disperazione di Leopardi in realtà, il suo pessimismo potenziato, anche se certo non causato da vicende come questa, va più sfumato rispetto a quanto normalmente si creda (e per quanto riguarda i *Canti* la cosa è ancora più evidente, con il contrasto tra l'affermazione che la vita è male e l'incanto suscitato nei suoi versi da una notte di luna piena o dal risveglio della natura a primavera).

Razionalmente i sentimenti sono 'inganni', illusioni, come già abbiamo detto a proposito della concezione dell'amicizia, e vanno dunque respinti in quanto falsi; ma, nota De Ceccaty, le illusioni sono in Leopardi anche un'indubbia sorgente di vitalità.[9]

Se, come lui scrive, la felicità non può consistere in ciò che è reale, l'irreale, e cioè i sogni, le ombre, in definitiva le illusioni, restano l'unica soluzione.

E qui sta, secondo De Ceccaty, la risposta al quesito sul mistero del rapporto tra Leopardi e Ranieri: questi fu tanto importante per il poeta filosofo perché fu un compromesso tra irrealtà e realtà.

L'amore carnale era certezza di delusione; nel sogno invece, nel sentimento senza sesso, si poteva trovare qualcosa di durevole, persino di eterno.

Non è infatti neppure concepibile un rapporto omosessuale con Ranieri. Leopardi definisce la pederastia, nello *Zibaldone*, «vizio antinaturale», «inclinazione che il solo eccesso di libidine snaturante il gusto e l'inclinazioni degli uomini può produrre»; però prima ha affermato anche che tutta la poesia e la cultura greca vertono sulla pederastia, dovuta forse ad una «esuberanza di vita».[10]

Se confrontiamo le lettere di Leopardi a Fanny con quelle a Ranieri, notiamo una differenza abissale nel tono: solo amichevoli quelle alla donna, appassionate quelle all'amico. È vero, come il film racconta, che Leopardi raccoglieva autografi di persone famose per

farne dono a Fanny Targioni Tozzetti, nobildonna intellettuale e letterata. Ma, nelle lettere, sembrano entrambi soprattutto preoccupati di Ranieri e del suo amore per Maddalena Pelzet.

È un fatto, nota De Ceccaty, che a un certo punto anche Antonio Ranieri si allontana dalle donne e si dedica tutto a Leopardi. Il libro sulla loro amicizia, durata sette anni, egli lo pubblicò solo nel 1880, quando lui aveva settantaquattro anni e Leopardi era morto da ben quarantatrè. Lì Ranieri scrive, in modo esplicito, che il suo amico se ne era andato, trentanovenne, puro come quando era nato, «un angelo».

Elio Germano nei panni di Leopardi

Il sogno della vita di Giacomo Leopardi sarebbe stato dunque l'unione-fusione amicale, casta, con Antonio Ranieri al quale scrive il 15 gennaio 1833: «Oh Ranieri mio, quanto vorrei soffrire io stesso in tua vece! Se tu non hai che me, tu mi hai però tutto e per sempre; vivine sicuro più che dell'esistenza dei corpi. Io sono sempre a' tuoi cenni quanto al riunirmi teco».[11]

Il corpo, nota acutamente De Ceccaty, è allo stesso tempo troppo presente e troppo assente nella vita di Leopardi. Troppo presente in effetti per tutte le malattie, per il dolore, per la deformità di cui il poeta ha sofferto. È un aspetto che in *Il giovane favoloso* sia la regia di Martone che l'interpretazione di Elio Germano mettono molto in evidenza; nella parte finale in maniera persino un po' eccessiva, tanto da rendere il personaggio quasi mostruoso, una specie di Quasimodo da *Notre Dame de Paris.*

E d'altronde, se il sesso non è mai citato, è invece testimoniata da più fonti la golosità di Leopardi, il suo gusto per i dolci e soprattutto, a Napoli, per i gelati e per tutto quanto il cuoco di casa cucinava, di cui De Ceccaty dà conto.

Ranieri, ventisettenne quando tornò a Napoli con l'amico insieme al quale viveva da tre anni, aveva un passato rivoluzionario, di cui si parla anche nel film. Così come si accenna al giudizio positivo di Leopardi su Alessandro Manzoni, che il poeta di Recanati aveva incontrato una volta a Firenze e del cui romanzo parla bene (sia pure brevemente) in una lettera, sebbene le sue Operette morali fossero state un po' eclissate, nel 1827, dal successo de I promessi sposi.

A proposito della fortuna letteraria e delle ostilità incontrate anche a tale proposito da Leopardi nel corso della sua vita, il film dà qualche notizia, riportando persino l'espressione di Niccolò Tommaseo secondo il quale nel Ventesimo secolo, cioè nel secolo successivo, di Leopardi non si sarebbe ricordata neanche la gobba. Che tale giudizio dovesse essere clamorosamente smentito dalle vicende storiche e che Leopardi si sia trasformato in un grande della cultura a livello nazionale e internazionale, è stato anche dovuto, afferma De Ceccaty, all'impegno di Antonio Ranieri, che nel 1845, quindi alcuni anni dopo la morte dell'amico, riuscì a pubblicarne tutte le opere, gran parte delle quali ancora inedite.

Con Ranieri non è che Leopardi condividesse ogni idea; tuttavia erano in sintonia anche su alcuni punti fondamentali, come ad esempio sull'ateismo, sull'idea che quella di Dio come bontà assoluta era solo la più grande delle illusioni costruite, in quanto consolatorie, dall'umanità. Ne venivano di conseguenza l'idea della natura matrigna e distruttrice (nel film Martone ha voluto opportunamente inserire una scena-incubo relativa al *Dialogo della Natura e di un Islandese* ripresa dalla sua precedente messa in scena teatrale delle *Operette morali*) e l'idea della mancanza di un senso nella Storia.

Dopo la morte di Leopardi, Ranieri ebbe sia un'attività politica, di deputato e senatore

nei parlamenti prima napoletano e poi italiano, sia un'attività di docente universitario di Storia. Pubblicò anche un romanzo, il cui contenuto sociale gli procurò grossi guai. Come del resto molto discusso fu il libro sui sette anni di convivenza con Leopardi, al quale comunque egli restò fedele tutta la vita: il ricordo e l'amicizia col grande uomo che aveva avuto la fortuna di incontrare, osserva De Ceccaty, non furono mai smentiti, neppure nelle parti apparentemente più critiche del libro, quelle sui capricci e sulle stranezze del suo ospite.

Certo, le motivazioni di quel rapporto restano in larga parte misteriose, come del resto accade sempre, o molto spesso, quando si indagano i rapporti umani («perché ero io; perché era lui», scrive Montaigne come unica risposta quando si interroga sul perché della sua grande amicizia col signor De La Boétie).

Ma naturalmente sia il film di Martone che il libro di De Ceccaty si pongono il problema e cercano di dare delle risposte. Del libro abbiamo in parte detto.

In *Il giovane favoloso* troviamo una scena in cui Giacomo guarda Antonio che fa il bagno in casa in una tinozza e la nuda bellezza del giovane sembra turbare il poeta. O almeno tale pare essere il senso di questa scena, efficacemente priva di dialogo.

Che Ranieri fosse bello è testimoniato da tutte le fonti, ma soprattutto dal dandy tedesco August von Platen, esteta omosessuale che diventò il modello dell'Aschenbach di *Morte a Venezia* e che morì di colera pur essendo fuggito da Napoli allo scoppiare dell'epidemia. Definisce nel suo diario Ranieri «un bel giovane dai grandi occhi blu». Si incontravano a Napoli e facevano insieme i bagni, racconta De Ceccaty, aggiungendo che il giovane rivoluzionario gli aveva mostrato le ferite ricevute a Parigi durante i moti del 1830. Lo aveva portato anche a conoscere Leopardi, che Von Platen giudica «qualcosa di orribile a vedersi».[12]

Non si può comunque affermare che fosse l'aspetto fisico di Antonio Ranieri la causa prima dell'attaccamento da parte di Leopardi: pur grande estimatore della bellezza, come ben dimostrano i suoi versi, per lui la bellezza era soprattutto femminile. E non condivideva il concetto affermato dai Greci sul legame tra bellezza e virtù, altra pura illusione, come afferma.

Piuttosto, sembra giusta l'osservazione di De Ceccaty che in parte la risposta alle ragioni di questo legame, indubbiamente molto forte, si possa trovare nella grande vitalità del suo giovane amico, vitalità che certo a lui mancava[13] e che faceva parte di quell'aspetto di 'realtà' in cui i sogni trovavano parziale compensazione.

Per quanto invece riguarda Ranieri, che si dichiarò in una lettera «indivisibile» da Leopardi, definendolo suo «angelico amico»,[14] l'attaccamento andò come abbiamo detto ben oltre la morte del poeta-filosofo, del quale molto contribuì a costruire il mito. Senza contare che quando era ancora in vita, negli anni a Napoli, Leopardi fu praticamente mantenuto da Ranieri e dalla sua famiglia.

Secondo De Ceccaty proprio la grande differenza di personalità tra i due sarebbe uno dei motivi della loro amicizia, un problema di compensazioni. Ma poi torna sull'idea forse più convincente del libro: essendo l'amore il regno dell'immaginazione, proprio nella dialettica tra realtà e sogno starebbe la motivazione primaria del sentimento di Leopardi, che in tal senso, pur non razionalizzando il concetto, prefigurerebbe Proust.[15]

Per Marcel Proust infatti, com'è noto, l'amore nasce sempre da una stimolazione dell'immaginario, è una costruzione totalmente soggettiva e come tale causa di un'inevitabile sconfitta di chi ama, che mai potrà trovare corrispondenza coi suoi sogni nell'oggetto d'amore.

In verità, nel caso di Leopardi, la corrispondenza pare vi sia stata; e dunque risulta

un po' forzata, anacronistica, l'interpretazione che vede analogie col grande romanzo di Proust, inevitabilmente un po' vicino alla cultura della psicanalisi.

Certo, appare evidente dalle lettere la gelosia di Leopardi nei confronti della Pelzet, per la quale la passione di Ranieri durò un intero anno; ma, anche qui, la cosa non è esplicita, potrebbe trattarsi della normale preoccupazione destata dalle sofferenze dell'amico. E anche nelle lettere a Fanny egli ne parla in modo piuttosto pacato. Vediamo ad esempio la lettera inviata da Firenze a Livorno, dove Fanny si trovava, il 16 agosto 1832.

> Cara Fanny, Vi scrivo dunque benché siate prossima a tornare; non più per dimandarvi le vostre nuove, ma per ringraziarvi della gentile vostra di lunedì. Che abbiate gradito il mio desiderio di sentire della vostra salute, è conseguenza della vostra bontà. Mi avete rallegrato molto dicendomi che state bene, e che i bagni vi giovano, e così alle bambine, io ne stava un poco in pensiero, perché i bagni di mare non mi paiono senza qualche pericolo.
>
> Ranieri è sempre a Bologna, e sempre occupato in quel suo amore, che lo fa per più lati infelice. E pure certamente l'amore e la morte sono le sole cose belle che ha il mondo, e le sole solissime degne di essere desiderate.[16]

Siamo nel '32; nel '33 il tono è diverso, Leopardi, ancora a Firenze, ha preso la sua decisione irrevocabile. Vediamo questa lettera del 2 aprile: «Ranieri mio. Ti troverà questa ancora a Napoli? Ti avviso ch'io non posso più vivere senza te, che mi ha preso un'impazienza morbosa di rivederti, e che mi par certo che se tu tardi anche un poco, io morrò di malinconia prima di averti riveduto. Addio addio».[17]

Nel film richiama questa lettera, o altre analoghe, la scena in cui Giacomo, sofferente e in difficoltà, viene preso in braccio da Antonio per fargli salire una scala e gli dice appunto che non potrebbe vivere senza di lui.

Un punto sul quale *Il giovane favoloso* concorda con le lettere di Leopardi, mentre ne diverge il libro di De Ceccaty, è il rapporto col padre Monaldo (Massimo Popolizio nel film). Per quanto notoriamente reazionario e lontano dalle idee del figlio, non pare essere stato l'individuo freddo e un po' mostruoso dipinto dallo studioso francese. Nelle lettere a Monaldo traspare in Giacomo deferenza sì, ma anche affetto (non a caso lui scrive sempre soltanto al padre e ai fratelli; solo una volta, quasi costretto, alla madre).

Martone, molto ben coadiuvato in tal caso da Popolizio, (ma anche la Paolina di Isabella Ragonese risulta convincente) riesce a rendere con efficacia l'ambiguità di questo rapporto.

Massimo Popolizio in una scena del film *Il giovane favoloso*

C'è tuttavia, nella seconda parte del film, un'idea che non pare trovare, al contrario di tutto il resto, un supporto storicamente fondato.

Si tratta del significato che assumono, nel film di Martone, la città e la cultura di Napoli. Se pure nelle sue memorie Ranieri scrive che Napoli attirava Leopardi come la stella attira il pianeta,[18] sorge il sospetto, alla visione del film, che lo sceneggiatore-regista abbia un po' esasperato questo aspetto, arrivando quasi, in certe scene, a presentare Leopardi come se fosse Pasolini, per il quale, com'è notorio, Napoli aveva un significato particolare, era una «sacca storica» immutabile.

D'accordo che la città diventa per il poeta «tragica e vitalistica insieme»,[19] ma non bastano i versi sul «vincitore del pallone» a giustificare scene come quella coi giocatori della pelota o del rapporto coi ragazzi, specie con quello che lo accompagna a Pompei e a propo-

sito del quale c'è anche una breve discussione con Ranieri (impensabile, a giudicare dalle lettere).

Ma se queste sequenze di per sé non sono criticabili, non ledono la qualità alta del film, altrettanto non si può dire invece per la famosa, discussa scena del bordello, con il corpo ermafrodito rifiutato, che risulta inaccettabile. E inaccettabile non tanto perché sia di per sé una scena infelice (anche se *Il giovane favoloso* resta comunque opera esemplare, senza dubbio uno dei migliori film della stagione, insieme a *Torneranno i prati* di Ermanno Olmi), ma proprio in quanto contraddittoria rispetto all'assunto che è alla base dell'interpretazione tanto documentata dal libro di De Ceccaty su questa straordinaria storia di amicizia (interpretazione, a dire il vero, anche da me condivisa nel mio libro prima che fosse uscito quello del francese, sulla base soltanto dell'epistolario leopardiano). Il rapporto tra Leopardi e Ranieri è stato certamente una spiritualizzazione dell'amicizia piuttosto che un turbamento sessuale represso.

fotogramma tratto da *Il giovane favoloso*

Per cui, a parte le condizioni precarie di salute di Leopardi, appare ben dubbio che Ranieri potesse spingere l'amico verso la «suprema e infida promessa di piacere».[20] Come del resto lui, «tutto e per sempre» legato al suo amico, non sentiva certo il bisogno di un'esperienza troppo reale e troppo lontana da quel sogno che, pur illusorio forse, costituiva tuttavia il sentimento più forte della sua vita infelice.

---

[1] R. de Ceccaty, *Amicizia e passione. Giacomo Leopardi a Napoli*, Milano, Archinto, 2014.
[2] Ho affrontato questo problema , parlando del rapporto tra cinema e pittura nel cinema italiano, in *Il fantasma del bello. Iconologia del cinema italiano,* Venezia, Marsilio, 1994.
[3] Cfr. A. Mallamo, 'Di ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere', *Cineforum*, 540, dicembre 2014, pp. 12-14.
[4] Cfr. R. Campari, *L'amicizia virile in Occidente da Omero al cinema*, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 16-20.
[5] G. Leopardi, *Pensieri*, in Id., *Opere di Giacomo Leopardi,* a cura di G. Getto, Milano, Mursia, 1967, pensiero LXXV, p. 507.
[6] Ivi, pensiero XCIII, p. 515.
[7] Ivi, pensiero XCIV, p. 516.
[8] G. Leopardi, *Lettere*, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, 1949, lettera 856, p. 1071.
[9] Cfr. R. de Ceccaty, *Amicizia e passione*, p. 213.
[10] G. Leopardi, *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 1997, tomo I, pp. 1260-1261.
[11] G. Leopardi, *Lettere*, lettera 860, p. 1073.
[12] R. de Ceccaty, *Amicizia e passione*, p. 105.
[13] Ivi, p. 140.
[14] Ivi, p. 106.
[15] Ivi, p. 125.
[16] G. Leopardi, *Lettere*, lettera 831, pp. 1052-53.
[17] R. de Ceccaty, *Amicizia e passione*, p. 185.
[18] T. Masoni, 'Il tempo di Leopardi è anche il nostro', *Cineforum*, 540, dicembre 2014, pp. 5-8.
[19] Ivi, p. 6.
[20] *Ibidem*.

n. 5, gennaio-giugno 2015

Elena Porciani

Rappresentare la ferita della sopravvissuta. Dispositivi della visione in Mia sorella Antigone di Grete Weil

The essay examines *Meine Schwester* Antigone by Grete Weil in order to demonstrate how the writer represents the theme of her existential wound after surviving the Shoah. The paper analyses the interweaving of the different narrative levels using the analogy with cinematographic procedures such as the diegetic function of the objects and the cutting of the sequences.

> L'ultimo che apparteneva tutto a me, per il quale io c'ero, al quale davo da mangiare, di cui avevo cura, che mi teneva qui, che ho piantato in asso perché non ho saputo dire no, per un'indolenza che chiamavo amore. Non lo lega mai alla catena? – chiedeva l'oste grasso – Sta sempre intorno alla mia Bella. [...] No, non si è lasciato rapire. Non è scappato volontariamente, quanto meno non è certo andato più in là di dove era Bella, che abita a meno di cinque minuti da me. Se solo avessi trovato il suo cadavere. Se solo sapessi che è stato investito. Insopportabile il pensiero che qualcuno gli abbia sparato. O lo abbia ucciso a bastonate. O gli abbia gettato un pezzo di carne avvelenata. Il mio complesso che c'entri un assassinio. La ferita [*Die Wunde*].
> Nervosamente prendo il quaderno rilegato in nero con il titolo provvisorio *Antigone*, lo apro e leggo le ultime pagine che ho scritto.[1]

È questo il passo di *Mia sorella Antigone* (*Meine Schwester Antigone*) in cui per la prima volta compare *die Wunde*, "la ferita", parola chiave di questo testo del 1980 che costituisce il punto di arrivo dell'esperienza umana e letteraria della tedesca di origine ebraica Grete Weil. Si tratta di un'opera che nell'immediato dette alla settantaquattrenne autrice successo di pubblico e riconoscimento critico e che oggi, a più di tre decenni dalla sua pubblicazione, mantiene intatto il fascino di una scrittura scarna e prevalentemente paratattica, dettata da una evidente volontà di rendere omologhi discorso e storia raccontata. Una delle caratteristiche della narrazione, infatti, è il procedere per giustapposizioni di episodi provenienti da livelli temporali diversi: capitoli che alternano la memoria di eventi remoti agli episodi della lunga giornata nella quale si distribuisce il piano quasi diaristico del presente, ma anche brevi sequenze che accostano, in un batter d'occhio, la tranquilla esistenza dell'*alte Frau* narrante a un doloroso passato giovanile mai rimarginato, segnato indelebilmente dalla tragedia della Shoah. Un esempio lo fornisce proprio la citazione, tratta dalle pagine iniziali, che mostra come la recente scomparsa del proprio cane – è lui *der Letze*, l'ultimo – abbia riattualizzato la morte a Mauthausen nel 1941 del primo marito Waiki, le cui spoglie sono rimaste insepolte al pari del corpo dell'animale:

> Ma da quando, dopo la scomparsa del cane, ho cominciato a immaginarmi tutti i modi che si possono escogitare per scannare qualcuno, mi chiedo continuamente chi sono, se riesco a sopportare l'assassinio di Waiki. (p. 47)

Di qui il bisogno di scrivere di Antigone, la principessa che contro il volere del tiranno

dà sepoltura al fratello: di indagare, con «un libro su una fanciulla che si è opposta» (p. 49), come le dice la figlioccia Christine, le ragioni dell'incapacità, non solo propria ma di un'intera generazione di vittime, di ribellarsi al nazismo. Dall'evocazione della *Wunde* si intuisce inoltre che la vita di Grete si è svolta nell'orizzonte di una doppia temporalità: una esteriore, composta dalla lineare successione degli avvenimenti dei quasi trentacinque anni successivi alla fine della Seconda Guerra Mondiale, tra i quali l'unione con il secondo marito Urs; e una interiore, cristallizzata in un'inevasa circolarità che spinge il passato traumatico negli interstizi del presente, accompagnandosi a immagini di morte violenta:

> La mia ferita, che sanguina se la si tocca, e talvolta anche se non la si tocca, inaspettatamente, inavvertitamente, facendo il bagno nel Mar Mediterraneo, parlando di tutt'altro, camminando per una città, in un abbraccio. (p. 63)

Per questo non si dà la possibilità di una coincidenza fra intreccio e trama: il racconto procede per associazioni mentali e salti temporali che rendono conto della disarticolazione esistenziale causata dalla ferita. Li organizza una sapiente regia autoriale che si impernia, come cercherò di mostrare, sullo sguardo ravvicinato dell'io narrante su alcuni oggetti mediatori tra passato e presente, cosa in cui si può anche riconoscere un tributo alle competenze visuali maturate dalla scrittrice negli anni dell'esilio nei Paesi Bassi, quando Weil si guadagnò da vivere come fotografa: «Fotografare, un'attività piacevole, dopo poco tempo nella camera oscura si può già vedere cosa verrà fuori» (p. 101), anche se si tratta di soggetti che non le suscitano particolari emozioni: una quantità di bambini obbligati a essere lieti e sorridenti nelle foto, sposi piccolo-borghesi o proletari, socialmente distanti dalla sua classe di provenienza. Si noti però la costruzione delle fotografie attraverso il ricorso agli oggetti, che sembra già preludere alla struttura narrativa di *Mia sorella Antigone*: «Ai bambini do in mano un giocattolo e cerco di catturare un sorriso», «la sposa stringe a sé i fiori sul petto di seta bianca...» (*ibidem*).

In particolar modo, vorrei appurare come il ritmo associativo del testo non si sviluppi esclusivamente sulla flessibilità argomentativa del monologo interiore o sulla simulazione di epifanie involontarie, bensì spesso si affidi a un effetto di zoom che trasforma le cose inanimate da accessori dello sfondo in segnalibri della memoria. Siamo di fronte, cioè, a una diegesi associativo-visiva che offre un peculiare approccio al rapporto tra parola e immagine nel testo letterario: in *Mia sorella Antigone* non si danno ekphrasis o citazioni di quadri e film,[2] così come non vi sono inserzioni di fotografie a comporre un foto-testo; piuttosto, il racconto si sviluppa in virtù della capacità di creare narrazione da parte di oggetti fissati dallo sguardo dell'io narrante.

Sono in gioco, detto altrimenti, dispositivi della visione[3] che richiamano quello che Antonio Costa definisce l'uso attanziale delle cose inanimate nel cinema: «cose con le quali i personaggi entrano in contatto e cose che in vario modo entrano nelle storie»,4 come accade al massimo grado in Hitchcock, ad esempio nella celebre scena del *Sospetto* (*Suspicion*, 1941) in cui il personaggio di Cary Grant sale le scale col bicchiere di latte, non si sa se avvelenato o meno, da portare in camera alla moglie interpretata da Joan Fontaine [fig. 1]. Per quanto, come vedremo, in Weil l'oggetto funzioni diversamente, come soglia tra narrazioni che si collocano in piani temporali diversi, è rilevante ai fini del mio discorso il particolare lucore del latte, dovuto «all'artificio di collocare una fonte luminosa in maniera che il liquido acquisti un aspetto fosforescente».5 Il trucco del regista mette in evidenza, infatti, l'oggetto rispetto allo sfondo, sottraendolo alla sinistra scenografia e tra-

Alfred Hitchcock, *Il sospetto*

sformandolo in un attante inanimato, provvisto di quella funzione di cosa attiva che si indagherà in *Mia sorella Antigone*: di oggetto investito «di affetti, concetti e simboli»[6] che si sottrae alla mera funzione strumentale-utilitaristica per esercitare una funzione diegetica all'interno della storia.

Si potrebbe obiettare che un oggetto così concepito sia stato in realtà patrimonio della narrativa sino dalle sue origini più remote, sino, per intendersi, dai tempi della mela di Adamo ed Eva. È indubbio, però, che con il cinema si compia un passo avanti, con il quale si misura il valore della nascita della settima arte come spartiacque cognitivo: l'oggetto si staglia con assoluta forza iconografica nella memoria dello spettatore, per cui ha ragione Godard ad affermare che magari non ci ricordiamo i passaggi della trama, «ma / ci ricordiamo di una borsetta / ci ricordiamo di un camion / nel deserto / ma ci ricordiamo / di un bicchiere di latte» e di altri oggetti della galassia hitchcockiana.[7] Questo dipende da quello che Costa definisce la funzione plastica (o estetica) degli oggetti nei film: oltre a possedere le funzioni strumentale, narrativa e simbolica, rispettivamente legate al suo uso, alla sua posizione nel racconto e ai significati ad esso associati, l'oggetto ci colpisce esteticamente sollecitando una risposta sensoriale ed emotiva. È quanto Barthes nel *Terzo senso* definisce 'significanza': «ciò che nell'immagine è puramente immagine»[8] e lascia da parte la parola.

Ecco allora che acquista senso parlare di dispositivi della visione a proposito di *Mia sorella Antigone* con riferimento al cinema. Non si tratta di ricercare filologicamente le possibili fonti cinematografiche della scrittrice, bensì di ipotizzare che un'apertura del letterario al ragionare per immagini sia possibile anche nei termini di un'introiezione diegetica del modello cinematografico: gli oggetti che assolvono una funzione narrativa nel libro di Grete Weil assomigliano agli oggetti filmici che filtrano attraverso la loro potenza estetica la funzione attanziale che sono chiamati a svolgere. Tuttavia, per prendere in esame i dispositivi messi in atto dall'autrice per rappresentare la propria *Wunde* di sopravvissuta, la prima operazione da compiere consiste nel distinguere i piani temporali che si alternano nel racconto cercando di raccordarli al ruolo della 'sorella Antigone' richiamata dal titolo. Solo così si potrà iniziare a comprendere la complessità, non solo tematica ma proprio di genere, di un libro la cui materia è autobiografica, ma la cui struttura è ispirata a modelli narrativi non riconducibili alla linearità del patto autobiografico classico. Siamo in presenza, piuttosto, di un più flessibile spazio autobiografico, che mette in dialogo il racconto del sé con istanze finzionali non solo letterarie, ma anche legate al linguaggio cinematografico.[9]

1. La sorella Antigone

Il libro si compone di diciassette capitoli senza titolo in cui si alternano quattro livelli temporali. Il livello base, che compone la cornice narrativa, si snoda in un giorno d'autunno a Francoforte sul Meno sul finire degli anni Settanta, durante il quale, con una scrittura autodiegetica in presa diretta, il piano della narrazione corrisponde al piano del narrato;

i principali eventi sono la visita della figlioccia Christine, il giro in centro per negozi, il rifugio offerto a Marlene, la giovane compagna di un terrorista amica di Christine, la visita del commercialista e il ricorrente proposito di lavorare a una riscrittura del mito di Antigone, che va in realtà avanti da molto tempo. Gli altri tre livelli, che si inseriscono nella cornice del presente, sono variamente disposti nel passato: gli anni dalla fine della guerra sino al presente, segnati dai lutti della perdita del secondo marito, a causa della leucemia, e, due mesi prima, dell'ultimo cane; gli anni della Shoah: in Germania e poi nei Paesi Bassi, dove Grete e Waiki si erano trasferiti per sfuggire alla persecuzione hitleriana, ma dove nel 1940, all'indomani dell'invasione tedesca, erano stati di nuovo raggiunti dalla furia nazista; gli anni della giovinezza altoborghese a Monaco e a Berlino, prima dell'avvento al potere di Hitler. A questa stratificata materia autobiografica, appena velata nei nomi, non solo si intreccia il ripetuto riferimento ad Antigone, ma anche si affianca, nella parte finale, l'inserzione di un memoriale redatto dal soldato Friedrich Hellmund, qui Friedel, durante l'eccidio degli Ebrei del ghetto di Petrikau / Piotrków Trybunalski in Polonia.

Nonostante la fluidità spaziotemporale, la narrazione non assume mai le sembianze di un discorso disordinato, volutamente disorganizzato; lo regge una ferrea logica diegetica, gestita da un io narrante che, per semplicità, chiameremo Grete e che, di fronte al riacutizzarsi del dolore della ferita, mantiene comunque un lucido controllo introspettivo. Già lo suggerisce la circolarità di *incipit* e *excipit*: all'iniziale *Ich wache auf* – «Mi sveglio» (p. 15) – con cui Grete fa il suo ingresso nel nuovo giorno corrisponde nell'ultima pagina il risveglio da un assopimento serale: «Mi alzo, in bagno mi lavo il viso con l'acqua fredda, mi infilo la vestaglia e vado in salotto» (p. 263). Dopodiché, Grete – con una postura di per sé cinematografica, nel passaggio dal campo medio interno a un campo lunghissimo esterno –[10] guarda fuori dalla finestra lo squallido panorama di una città, Francoforte sul Meno, che già in precedenza ha definito brutta [fig. 2]:

> Avverto la bruttezza, sono la bruttezza, mi scorre attorno, lascio che mi avvolga, la accetto, mi accetto, sono felice.
> E domani? (*ibidem*)

Può apparire enigmatico questo crescendo paratattico culminante nell'accettazione della felicità nella bruttezza, ma un simile finale non è che il punto di arrivo di una narrazione che rimbalza tra i vari piani temporali per mostrare come la *Wunde* abbia trasformato chi racconta in una straniera a se stessa: in una persona che sconta nell'incapacità di trovare un punto fermo nella propria esistenza la consapevolezza di non aver posseduto, nei momenti decisivi, lo spessore etico per quella bella morte – *kalòs thaneìn* – di cui Antigone offre uno dei modelli classici più celebri.

Francoforte sul Meno

A questo anche allude la desolata interrogazione che, lasciando sospesa la conclusione, si riconnette all'*incipit*: possiamo immaginarci che domani la giornata si avvierà con le medesime azioni dell'oggi – svegliarsi disorientata, ritrovare la propria identità ed età, mettersi gli apparecchi acustici che la riavvicinano al mondo reale, fare il bagno… – e fornirà nuova occasione per intrecciare alle memorie del passato l'amara riflessione sulla vecchiaia.[11]

Non stupisca del resto l'accostamento tra il ricordo del passato tragico e la sensazione

dell'estenuante sgocciolare del tempo, perché proprio sulla giustapposizione tra l'eccezionalità degli eventi degli anni Trenta e Quaranta e la normalità dei tempi di pace si fonda il contributo testimoniale di Weil. Il libro non racconta di atti di eroismo né si affida a un'alta coscienza morale, ma eleva a suo tema principale quella che, parafrasando il celebre titolo di Hanna Arendt, si potrebbe definire la 'banalità della sopravvivenza' – ed è questa un'ulteriore sfaccettatura della sorellanza con Antigone: nel collocarsi dalla parte di Ismene, dalla parte di chi sopravvive sia alle vittime che agli eroi, nonché, a volte, persino agli aguzzini: «Scaduta nel tran tran dell'indifferenza, mi unisco alla maggioranza silenziosa e rimuovo il mio sapere» (p. 97).

Da questo punto di vista è particolarmente significativo il secondo livello temporale del libro, in cui, per brevi cenni, Grete racconta il suo modo di vivere dal dopoguerra in poi. Salvatasi dallo sterminio, si è «barcamenata in una doppia vita, un po' borghese perbene e un po' antiborghese niente affatto perbene, tenendo il più possibile distanti i due mondi» (p. 73): non ha più svolto un lavoro regolare per guadagnarsi il pane, si è lasciata sedurre da ciò che sul momento la divertiva, le sono piaciuti le cose belle e i cibi prelibati… Tanto più, quindi, si capisce il valore di *Lebenswerk* del testo: con *Mia sorella Antigone* Weil fa finalmente i conti con il proprio vissuto, dopo avere a lungo cercato di confinare il senso di colpa e i traumi mai rimarginati in un anfratto della coscienza volutamente lasciato a tacere. Finché, come spesso avviene con episodi apparentemente marginali, ma capaci di riportare bruscamente alla luce dolori e lutti più profondi, la perdita del cane riapre la ferita e Grete si ritrova a voler rispondere alla domanda che Christine le ha formulato: «"Perché non vi siete opposti?"» (p. 47).

Più volte nel provare a spiegare la passività con cui le vittime del nazismo – ma anche i carnefici, come mostra il memoriale trascritto nel testo – si sono lasciate annichilire, Weil ricerca una spiegazione nella *Erziehung* ricevuta: «una cosiddetta buona educazione, intrisa di cliché, basata su categorie di pensiero ottocentesche» (p. 17), che non aveva predisposto al *Widerstand*, all'opposizione e alla resistenza, la generazione dei giovani al tempo del nazismo. Si respira un'aria quasi alla Thomas Mann nell'evocazione di un'infanzia e di un'adolescenza da principessa primo novecentesca, figlia di un consigliere di giustizia, che, accudita dalla servitù, non muove un dito; al contempo, si avverte l'incapacità di un certo umanesimo borghese di sapersi contrapporre al fatto che «Hitler ha abolito gli esseri umani» (p. 157), come ha scritto in un'inchiesta giornalistica una ragazzina cui Grete vorrebbe rispondere. In un'altra pagina ancora la narratrice rievoca la *Sprache der kultivierten Bourgeoisie in der Vorhitlerzeit*, la «lingua della borghesia colta prima di Hitler» (p. 41), così forbita e civile da non poter esserle utile in quella che definisce la conversazione della sua vita – *das Gespräch meines Lebens* –, quando avrebbe dovuto persuadere ad agire l'unica persona in grado di fare qualcosa per Waiki e invece non ci è riuscita.

Si giunge così allo *Angelpunkt*, al «cardine della [sua] vita» (p. 103), che ancora sanguina: gli anni del nazismo. Tormenta in primo luogo Grete, infatti, come un episodio che ha tagliato in due la sua esistenza, il colloquio con Ludwig Haverkamp, il funzionario tedesco che, su mandato dei nazisti, aveva rilevato la ditta farmaceutica avviata dal marito in Olanda e che proprio da quest'ultimo era stato amaramente definito, al momento dell'esproprio, «una carissima persona – in una situazione diversa» (p. 63). Per due ore, con un'educazione di cui non si è poi mai abbastanza pentita – «Forse avrei fatto meglio a fare l'isterica» (p. 69) –, Grete ha cercato di convincere il 'buon' Haverkamp a intercedere presso la Gestapo durante i dieci giorni in cui Waiki è stato rinchiuso in un lager olandese prima di essere definitivamente deportato, ma senza esito: «L'assenza di questo briciolo di coraggio impedì a Waiki di salvarsi da una morte orribile, a me di salvarmi da una feri-

ta che non guarisce più» (*ibidem*).

Se questo è un episodio che già sembra indirettamente rispondere all'analisi di Arendt nella *Banalità del male* sopra menzionata, ancora di più lo fa la vicenda della collaborazione con il Consiglio ebraico. La giustificazione che Grete adduce è la necessità di sopravvivere per salvare sua madre, ma dietro si affaccia una più profonda e scomoda motivazione: la vittoria del desiderio della vita sul desiderio della morte. Grete è onesta quando ricorda come da componente del Consiglio impegnata a smistare i convogli umani verso Auschwitz si sia sottratta alla deportazione, ma il punto è che, nonostante l'immenso dolore per la perdita di Waiki, una *unheimliche Lebenskraft*, una «tremenda forza vitale» (p. 173), l'ha spinta a tenere duro:[12] «I suicidi che si rimandano poi non si commettono» (p. 115). Anche a costo di subire quella che definisce «l'ultima umiliazione» (p. 121); di fronte al nuovo più severo SS posto dalla Gestapo a capo del centro di smistamento

> Nessuno si muove, nessuno parla. Vorrei fare un passo avanti e dire: Non sono un guardiano dei prigionieri. Sono uguale a quelli che devo sorvegliare, un ebreo, un essere umano. Vorrei, ma non lo faccio. Penso a tutta velocità. Cosa succederebbe se? Forse mi colpirebbe sul viso, sarebbe una liberazione, il mio odio troverebbe un letto nel quale scorrere. [...] andrei sul trasporto. Ma c'è la mamma, c'è il dovere di proteggerla, dovere che mi sono volutamente assunta, so qual è la prassi, andrebbero subito a prenderla a casa [...].
> Il tempo passa, l'SS ha ordinato di rompere le righe, attorno a me tutti si accalcano verso l'uscita, mi spingono assieme a loro, io lascio che sia, taccio come gli altri. (p. 123)

Una simile passività, ragionevole ma straziante – «Noi sani, realistici, noi ai quali nessun dio ha sottratto la ragione» (p. 171) –, dettata dalla consapevolezza che qualsiasi decisione presa l'avrebbe «resa colpevole» (p. 123) e che per qualsiasi decisione la propria *Erziehung* sarebbe stata insufficiente, costituisce il massimo grado dell'annichilimento operato dal nazismo, per spiegare il quale Weil ha inserito nel testo il terrificante memoriale dello sterminio di un ghetto polacco. Come Friedel, di formazione «pacifista e di sinistra» (p. 165), precedentemente legato a una donna ebrea che sarebbe stata deportata, è stato spettatore senza un impeto di ribellione dell'orrore delle fucilazioni di massa di cui ha finito per essere complice, allo stesso modo Grete si è lasciata annichilire e non ha compiuto quel gesto gratuito ma etico che le avrebbe consentito di perdonarsi e morire pacificata. Nemmeno ha sparato, ad esempio, allo *Hauptsturmführer* che ha coordinato il rastrellamento di seimila ebrei nel giugno del '43: – «mi potevo muovere liberamente, mi sarebbe bastato passargli accanto e premere il grilletto. La rivoltella che non avevo» (p. 95). Riuscirà a farlo soltanto nell'onirico penultimo capitolo quando, in un ritmo vorticoso di sequenze che mischiano ricordo e sogno, si sdoppia in un'Antigone capitata al centro di smistamento dove lei sta battendo a macchina i nomi e i dati anagrafici degli ebrei in partenza per Auschwitz:

> Lo *Hauptsturmführer* che fa l'appello dei prigionieri è in piedi dietro di me. "Il prossimo. Nome?" – "Antigone". – "Antigone. E poi?" – "Solo Antigone." [...] "Non sono qui per condividere l'amore, ma per condividere l'odio". Quindi estrae dalla veste una rivoltella, mira lo *Hauptsturmführer* che se ne sta lì immobile e preme il grilletto. (p. 261)

Si capisce, quindi, dalle varie angolature da cui si osserva il riferimento ad Antigone, che Weil non sarebbe mai riuscita a redigere un libro sulla principessa tebana se non

avesse posto a contatto la riscrittura del mito con le domande provenienti non solo dalla sua esperienza, ma anche dall'attualità degli anni Settanta. Se in un passo il centro di raccolta di Amsterdam viene paragonato allo «stadio di calcio di Santiago» (p. 119), i ricordi si intrecciano soprattutto a considerazioni sugli anni di piombo, sollecitate dal personaggio di Marlene. La sua presenza è occasione per porsi una domanda molto sentita in quegli anni, quando Antigone fu spesso evocata come una possibile antesignana della lotta armata contro lo Stato:[13] «perché non l'ha ucciso lei Creonte?» (*ibidem*). La domanda si riverbera sulla comparazione tra la principessa e la terrorista Gudrun Ensslin, in cui la differenza sembra risiedere nel fatto che la prima «non ha appiccato il fuoco, solo dato sepoltura» (p. 191). Grete sente però che la risposta è insoddisfacente di fronte alla questione dell'esercizio della violenza quando «lo stato è diventato un carnefice» (p. 199) e riflette che forse alla generazione di Sophie Scholl, la martire della Rosa Bianca, così simile ad Antigone nello spingersi al limite dell'esperienza umana, «la storia [ha fatto] il favore di chiamare il [...] terrorismo resistenza» (p. 199). Tuttavia, Grete sembra rinunciare a fornire una risposta coerente, lei che si è «ritirata dalla vita attiva» (*ibidem*) e, amante della pace, sostanzialmente considera quella terroristica, come vorrebbe dire a Marlene, «una guerra insensata e ripugnante» (*ibidem*). Nel pensiero della veglia Antigone resta, cioè, la fanciulla che condivide l'amore e non l'odio; è casomai nell'immagine onirica, come si è visto sopra, che, in un desiderio di liberazione dal senso di colpa, la principessa si è trasformata in una resistente o, detto diversamente, in una terrorista.

In ogni caso, anche per questo riferimento attualizzante *Mia sorella Antigone* si situa all'interno di quella 'Antigone ricorrente' che costituisce, nella pluralità delle riscritture e riletture, una costante del secondo Novecento,[14] legata a uno dei possibili percorsi tematici che si dipartono dall'archetipo sofocleo: il tema della sepoltura dei cari, che deve essere inteso, più che in senso letterale di tomba in un cimitero, nel significato traslato di elaborazione, individuale ma anche collettiva, del lutto: «una riunificazione sempre cercata e mai raggiunta, compiuta con una manciata di terra» (p. 197). Tenendo presente, però, come Grete ben sa e non può perdonarselo, che nel suo caso «quando [le] è data la possibilità di levar[si] contro l'odio lasci[a] che i morti giacciano insepolti» (p. 251).

2. Dispositivi della visione

Generalmente nelle letture di *Mia sorella Antigone* si sono privilegiati gli aspetti biografici e storiografici, ma porre l'attenzione solo sul contenuto non rende giustizia alla complessa struttura del testo, che si regge su un alchemico equilibrio tra la giustapposizione delle sequenze e le stratificazioni della *Wunde*. La narrazione procede infatti con una sorta di andamento metonimico, al cui interno i consecutivi spostamenti della materia fanno sì che ciascun episodio rinvii agli altri in un gioco ininterrotto di rifrazioni e differenze. Si ha l'impressione, leggendo, di non riuscire mai a districare del tutto la tessitura tematica del racconto, anche perché i piani temporali si intrecciano e si sovrappongono in continuazione, spesso persino a distanza di poche righe o pochi capoversi. È sulla base di questo moto perpetuo, per così dire, della narrazione che nel monologo interiore dell'io narrante si innestano quelli che si possono considerare dispositivi della visione: la memoria si impenna intorno a dettagli e oggetti, quotidiani ma anche urbani, attraverso i quali Grete prima di tutto sembra filmare i propri ricordi, immettendoli, per riprendere le categorie di Costa, in un movimento al contempo plastico e narrativo.

Che siamo in una dimensione diversa dal mero primato dello *showing* sul *telling* di

ascendenza jamesiana lo suggerisce già l'*incipit*. Innanzitutto dopo il risveglio fisico dal sonno, avviene un secondo brusco risveglio delle proprie facoltà cognitive – *der Schock des Erkennens* –, con cui Grete risprofonda nella sua condizione di anziana signora, che sente di avere «cento [anni] in un certo momento [*in einem Augenblick*], venti in quello successivo» (p. 15). Si inaugura sin dalle prime righe, cioè, l'assoluta rilevanza che l'*Augenblick*, alla lettera lo sguardo che si consuma in un batter d'occhio, possiederà nel testo, spesso nella variante dell'avverbio *plötzlich*, 'all'improvviso': basterà un attimo, compreso in un'occhiata fulminea, per accavallare i diversi piani temporali del presente e della memoria, come si vede subito nella successiva sequenza:

> Mi alzo, riempio la vasca, mi sdraio in schiuma e acqua. Senza muovermi. Sono giovane. Fra qualche settimana vado a sciare. Allora l'uomo dello skilift mi darà una spintarella per mettermi in moto: i miei ossequi, 'gnora. Mi vuole fare un complimento e mi fa del male [*und tut mir weh*]. Tutti mi fanno del male [*Alle tun mir weh*]. I coetanei lagnandosi dei loro acciacchi, della loro solitudine. (*ibidem*)

E come i coetanei settantenni così i quaranta-cinquantenni e i giovani per altri motivi. Al di là però delle fasce di età convocate, ciò che è degno di nota in questo primo caso è lo spostamento repentino nel tempo, *in einem Augenblick* appunto. Si può immaginare lo sguardo dell'io narrante che si fissa sulla schiuma mentre la memoria fa clic e si invola verso un altro tempo e altre persone, precedenti compagni e compagne della propria vita oppure semplici comparse, come l'uomo dello skilift, cui però si è indissolubilmente unito un ricordo. In altri termini, il dettaglio della schiuma è la soglia che, simile alla dissolvenza o altri segnali filmici della rottura della progressione temporale,15 catapulta con un *flashback* Grete nella giovinezza. Con la differenza, però, che le analessi non sono segmenti circoscritti di una narrazione lineare e teleologica, bensì sostanziano la struttura metonimica, intrinsecamente decostruita, del racconto: è come se fosse avvenuta una contaminazione tra gli effetti del montaggio del cinema classico e il modello offerto da celebri film cronologicamente 'spezzettati' come *Quarto potere* (*Citizen Kane*, 1941) di Orson Welles o *Hiroshima mon amour* (1959) di Alain Resnais, capisaldi di una rivoluzione cinematografica che programmaticamente scompagina la naturalezza e la fluidità del *découpage* hollywoodiano. Con grande agilità, infatti, Grete si muove tra i diversi livelli temporali della sua storia: basta ripetere, anche solo mentalmente, alcune parole – *Alle tun mir weh* – per tornare nel presente; dopodiché, il pensiero corre al confronto tra i giovani di oggi e la *Nazigeneration*, all'amica benpensante conosciuta a scuola, agli anni della giovinezza, finché

> La schiuma si è dissolta, gioco con la spugna come fosse una barchetta, la spingo in avanti, la faccio svoltare, tornare verso di me. Lo faccio da quando riesco a ricordarmelo, unica interruzione gli anni in cui non facevo il bagno, quando ero nascosta e per molto tempo anche dopo. (p. 17)

L'inquadratura ravvicinata sugli oggetti costituisce una sorta di soglia mnemonica che, con un montaggio di tipo analitico, apre e chiude una rapida sequenza narrativa. Un simile sguardo ravvicinato sull'oggetto ritorna nella seconda parte del sesto capitolo, dedicato alla descrizione dell'ultimo periodo della guerra, quando, con gli Alleati lentamente lanciati verso la vittoria, Grete viveva nascosta in casa di un amico. Il punto di partenza è l'appetito sopravvenuto nel tempo presente – «Da quando ho avuto l'ulcera gastrica, dieci anni fa, devo mangiare qualcosa ogni due-tre ore» (p. 81) –, che si fa occasione per

ricordare la triade di «fame, freddo, buio» sofferta trentacinque anni prima. A un tratto, però, la narratrice sembra scuotersi: «Sto in cucina davanti al frigorifero aperto, penso a che cosa potrei mangiare» (p. 87); meccanicamente attinge dall'abbondanza di vivande a sua disposizione, segno del suo benessere economico, si porta un piatto in soggiorno, poi torna in cucina:

> All'improvviso [*Plötzlich*] ho i brividi. Il riscaldamento qui è spento. Tornando nella stanza calda mi viene in mente di essere andata in cucina con l'intenzione di fare qualcosa, torno indietro, rimango ferma in piedi davanti al frigorifero, che cosa volevo? Lo apro, scruto il suo contenuto, sposto due cartoni del latte dal ripiano di mezzo a quello inferiore, senza alcun motivo, ma non mi viene in mente di meglio. Volevo mangiare qualcosa? A dir la verità sono sazia. Il frigorifero è pieno. Gioisco dei molti alimenti, mi trasmettono un senso di protezione. Come l'appartamento caldo, l'armadio pieno di vestiti, l'automobile in garage. Volevo bere qualcosa? Non ho sete. Cosa volevo? Gli occhiali? Li ho su. L'apparecchio acustico? Volevo prendere delle pile nuove, che tengo in frigorifero? Le ho cambiate giusto ieri. Lentamente giro la testa e vedo bicchiere e piatto nel lavello. Depressa chiudo il frigorifero.
> All'improvviso [*Plötzlich*] nostalgia per allora, per quando mi nascondevo, per il pericolo di morte. Quando la vita poteva finire in ogni momento [*in jedem Augenblick*]. La minuscola chance di sopravvivere. [...] Vivere sul filo del rasoio. Sopravvivere come obiettivo. Non c'è altro. Sopravvivere come religione. Come sport. Come politica. (*ibidem*)

In questo caso è il frigorifero con dentro le provviste a esercitare la funzione di soglia, scatenando la paradossale nostalgia per un periodo così tragico eppure pervaso di una finalità di vita, ancora pieno di un senso di lotta in confronto al quale il presente appare così vuoto. Non a caso, quando poco prima si è letto che «il [suo] stomaco sopporta tutto, tranne il vuoto» (p. 81), non è stato arduo capire quanto la questione del cibo rimandi a una più ampia *Leere*, a una vacuità più generale.

Altri oggetti quotidiani che rivestono una simile funzione di soglia sono il telefono, intorno al quale si fondono chiamate reali a persone vive e chiamate immaginarie di Urs – «Un'occhiata (*ein Blick*) al telefono che non suona» (p. 59) –, le merci esposte nelle vetrine che Grete osserva nella sua passeggiata quotidiana e che le richiamano oggetti posseduti o perduti negli anni della persecuzione nazista, e il giornale che ogni mattina Grete legge minuziosamente per riempire il tempo. Stavolta, però, c'è una notizia che dà il la a un nuovo esercizio di memoria:

> [...] prendo di nuovo il giornale e sì, trovo qualcosa che prima mi era sfuggito. Una notizia che mi riguarda. Che non mi riguarda per nulla, non più, ma che mi tocca come se mi riguardasse: il sottosegretario di stato a riposo Dr. Ludwig Haverkamp è stato stroncato da un infarto all'età di settantadue anni. (p. 63)

È da notare la costruzione della scena: non alla prima lettura Grete ha notato la notizia che riguarda il decesso della persona che, con la sua stolida indifferenza, ha scavato nella sua vita la *Wunde*, ma ad una seconda, quasi a imitare la costruzione indiziaria di un giallo, quando un dettaglio precedentemente trascurato si rivela invece decisivo. Siamo spettatori, così, nella nostra immedesimazione con la prospettiva narrante, dello sguardo che si fissa sul trafiletto del giornale e dell'immaginaria dissolvenza con la quale si apre il *flashback* del racconto di secondo livello: «Quando lo avevo incontrato mancavano ancora quattro anni di guerra perché egli potesse intraprendere la sua carriera nella Repubbli-

ca Federale», evidentemente contando sul «groviglio della denazificazione» (*ibidem*). Ed entriamo, come in un vecchio noir, nell'«elegante ufficio all'Aia» di «Amministratore di affari di ebrei in Olanda» (*ibidem*) che fa da scenario alla conversazione della vita di Grete, nel quale, a differenza di un possibile melodramma degli anni Quaranta, non c'è lieto fine: c'è solo la *Wunde* che si apre e inizia a sanguinare.

Gli oggetti acquistano quindi il valore di segnalibri della memoria. La narratrice li fissa e il suo sguardo, zoomando su di essi o, in alternativa, scorrendo lo sguardo su di essi come una carrellata in soggettiva, li sottrae all'indifferenza dell'ambiente, li rende soglia di un racconto che si situa a un livello più interno rispetto alla cornice della giornata di fine anni Settanta a Francoforte sul Meno. Altrove l'oggetto è puramente mentale e acquista la sua forza iconica nel momento in cui approda a un'esistenza concreta nel racconto di secondo grado, come accade nella scena forse più intensa e complessa del libro: quella che, nel tredicesimo capitolo, lega la visita pomeridiana del commercialista a un altro episodio drammatico dell'esperienza di Grete durante l'occupazione nazista dei Paesi Bassi. In questo caso l'oggetto, intorno al quale è organizzato un vero e proprio montaggio incrociato, è *eine Schere*, un paio di forbici: solamente evocato sul piano del presente dall'interlocutore di Grete, ma capace di ricondurla immediatamente, *in einem Augenblick*, al doloroso passato. Già è stato sufficiente che Herr Schieding abbia menzionato il fatto che lei non ha figli per farle venire in mente l'aborto seguito a una breve surreale storia con una SA conosciuta in un locale lesbico di Berlino, ma è poco più avanti che tempo esterno e tempo interiore vanno in totale corto circuito:

> "Non capisco perché non vuole nascondere un po' di soldi al fisco. Eppure è così facile. Le basta comprare azioni allo sportello e metterle nella cassetta di sicurezza. Non nella sua banca, ma in un'altra. Una volta l'anno ci va, si infila le forbici in tasca e taglia le cedole."
> Nel mio studio fotografico guardo tre uomini che impacchettano per lo sgombero mobili, apparecchi, lampade, materiale chimico e fogli. Tutto ciò che mi serve per fotografare, e che è stato registrato solo pochi mesi fa, adesso me lo portano via. L'atelier è chiuso da oggi su ordine dell'Ufficio centrale per l'emigrazione ebraica. Un quarto tipo, il capo, fa una crocetta su una lista per ogni oggetto che gli altri fanno cadere in una cassa o che trascinano via. "Manca ancora un paio di forbici da carta", dice alla fine, "dove sono?" – "Non lo so." Lo so benissimo, sono nel cassetto in cucina. Ma, senza parole per la rabbia, non voglio chinare la fronte, non voglio riportare ubbidiente il bastone quando uno fischia. "È folle da parte sua voler andare in Polonia per un paio di forbici." Non voglio andare in Polonia, ma non posso farci nulla, se lui mi ci spedisce. Scuote la testa in segno di disapprovazione. "Ora vado a bere un *kopje koffie*. Ha venti minuti di tempo per pensare a dove si trovano le forbici." (p. 183)

In questo caso il passaggio dal presente agli anni della guerra è così subitaneo da non essere nemmeno segnalato, proprio perché l'oggetto-soglia non è concretamente presente nella cornice del racconto, ma è istantaneamente ricostruito nello sguardo di Grete dal film mentale che la trasferisce, in un attimo, nell'Olanda dei primi anni Quaranta. Le forbici, così, si ingigantiscono nella memoria: «Un paio di forbici, di forbici, di forbici. Taglia la mia vita in due. Forbici, forbici… Canto. All'improvviso [*plötzlich*] capisco quanto sia insensata questa resistenza [*Widerstand*]» (*ibidem*). Torna la ragionevolezza e, con ciò, sfuma per la giovane donna Grete un'altra possibilità di una forma di opposizione gratuita ma etica. Con l'aiuto di uno dei tre facchini riesce anche stavolta a cavarsela:

> Quando torna il capobanda tutto è a posto. Alla porta si gira un'ultima volta: "*Mevrouw*,

verranno altri tempi.”

> Il signor Schieding a quanto pare ha finito le sue considerazioni. Ha messo la tazza da tè sulla scrivania, mi passa la dichiarazione dei redditi e con il dito indica un punto su cui ha fatto una croce: “Prego, firmi qui.”
> “Firmi qui”, dice l’uomo dietro lo sportello all’ufficio centrale e mi passa un modulo. Firmo. Ritira il foglio verso di sé, getta un’occhiata, lo strappa. Minaccioso: “Per questo potrei metterla sul trasporto.” Ho capito. Firmo un nuovo modulo con Sarah davanti al mio nome. Ogni ebrea si chiama Sarah, ogni ebreo Israel.
> Comincio con una grossa S, la sbarro inorridita, firmo la dichiarazione dei redditi e la do al signor Schieding. (*ibidem*)

Il montaggio in parallelo restituisce la dirompenza del lapsus, che, in quanto sintomo dell’inconscio, dà la misura della profondità della *Wunde*, anzi, nell’immagine suggerita dalla sequenza, della vita tagliata in due dalle forbici della *Wunde*. Così, se da una parte, razionalmente Grete si definisce una «privilegiata» (p. 85) il cui passato, svuotato, si è trasformato in una «leggenda, della quale si continua a raccontare» (*ibidem*), dall’altra l’esperienza vissuta sguscia al controllo del sé e – *plötzlich* – fa schizzare fuori l’urgenza della ferita traumatica: il taglio irreparabile, che sanguina nel tempo interiore, quello indifferente alla cronologia. Per tale ragione, non solo l’oggetto affianca alla sua funzione narrativa quella simbolica,16 ma si fa *mise en abyme* della rappresentazione in atto, come accade, ad esempio, alle ricorrenti apparizioni di spirali nella *Donna che visse due volte* (*Vertigo*, 1957) [fig. 3]:

Alfred Hitchcock, *La donna che visse due volte*

Il fortissimo valore plastico della spirale nell’occhio nella sequenza di apertura può essere accostato al flash delle forbici colte nello sguardo mentale di Grete in *Mia sorella Antigone*. Così, se con l’immagine della spirale si percepisce che nel film di Hitchcock «tutto diventa cerchio, ma il cerchio non si chiude»,[17] si può forse altrettanto affermare che nell’opera di Weil simili forbici fantasmatiche fanno sì che tutto diventi un taglio che non cessa mai di tagliare: ferita, separazione, scissione, distanza, disappartenenza, in una parola *Fremdheit*. La prima occorrenza del termine si situa già nel capitolo iniziale, al termine della sequenza del bagno da cui abbiamo preso le mosse:

> La schiuma si è dissolta, gioco con la spugna come fosse una barchetta, la spingo in avanti, la faccio svoltare, tornare verso di me. Lo faccio da quando riesco a ricordarmelo, unica interruzione gli anni in cui non facevo il bagno, quando ero nascosta e per molto tempo anche dopo. Un gioco familiare, ma all’improvviso [*plötzlich*] c’è di nuovo l’estraneità [*die Fremdheit*] che ora mi assale così spesso. Un’estraneità che non si può definire precisamente, ma che diventa sempre più forte. Distanza dagli esseri umani, dalle cose e da me stessa [*Distanz zu Menschen, Dingen und zu mir selbst*]. (p. 17)

In altre parole, con il loro semplice apparire nella mente di Grete nel momento in cui il signor Schieding le ha evocate, le forbici esercitano tutta la loro significanza emotiva rappresentando ciò da cui la *Fremdheit* di Grete continua a sgusciare: l’urgenza del trau-

ma, costantemente straziato dalle forbici che tagliano la sua vita e la spossessano della propria identità. Per tale ragione la pagina delle forbici e della firma può essere letta come una *mise en abyme* dell'intero testo, in quanto vi è rappresentata, in piccolo, la relazione fra trauma e scrittura che soggiace a *Mia sorella Antigone*. La cancellatura della esse sembra alludere, infatti, ai continui spostamenti metonimici della narrazione che senza posa rimandano a un qualcos'altro che dovrebbe afferrare il proprio sé e fornire una visione definitiva del proprio racconto, ma che invece è solo una rappresentazione parziale e inquieta, che continuamente rilancia la posta della messa in scrittura della propria *Fremdheit*, di un'incolmabile autoestranietà.

In questa direzione si capisce anche il senso di un altro oggetto in cui la funzione attanziale si sposa a un forte simbolismo, tratto stavolta dall'arredo urbano: «Attraverso strade, talvolta è Amsterdam, Monaco, Parigi, familiari ed estranee, minacciose, aria pesante, muri, nient'altro che muri» (p. 127). Stavolta l'occasione per gli interscambi temporali è stata una passeggiata in centro, che evoca, con l'anafora di *Mauer, nichts als Mauer*, le strade di Amsterdam e poi, prestando la voce alla sorella sofoclea, le mura di Tebe:

> Muri, nient'altro che muri [*Mauer, nichts als Mauer*]. Blocchi di pietra impilati, ciclopici. Muri che alla città rendono la vita più facile, più difficile. Tengono lontani i nemici. Separano gli esseri umani.
> Un fratello di qua, l'altro di là. Pronti alla battaglia. Come se non ci fosse un mezzo migliore della spada. Come se non ci fosse il linguaggio, con il quale si può ricomporre una lite. Ma di qua come di là si è condannati al silenzio. Non si vuole trattare, ci si vuole annientare. (p. 129)

Lo scenario urbano rappresenta plasticamente lo stato d'animo della protagonista, che scivola lungo le strade e i muri delle tante città che ha percorso «solo per sentirsi esistere» (p. 127), così come scivola nel vuoto della propria vita disappartenuta. E in questo si coglie, come sintesi delle varie sfaccettature tematiche messe in campo, il significato complessivo del riferimento ad Antigone, sorella letteraria sin dai tempi della scuola. Si è detto della distanza dal modello del personaggio sofocleo di Grete, che appartiene alla categoria di coloro che sopravvivono, per quanto torturandosi e negandosi la possibilità di un approdo e di un rapporto pacificato con il mondo: coloro per i quali la vita vale la pena di essere vissuta anche quando si trasformi in uno stillicidio esistenziale, perché mai avrebbero scelto, come Antigone, la morte pur amando la vita. Eppure c'è un più generale ambito in cui la sororità si fa intima solidarietà, in nome di uno degli attributi con cui nel quarto episodio della tragedia di Sofocle, mentre si dirige alla tomba in cui dovrà essere sepolta viva, Antigone rimpiange il proprio misero destino: *metoikos*, straniera in patria, meticcia irreparabilmente chiamata a un destino di solitudine:

> La mia principessa. La bella figura artistica che in molte ore – non in tutte – soddisfa le aspettative. Che si può mandare via e richiamare a sé. Che non mi distrugge la solitudine [*Alleinsein*], ma la rende più lucida. Il mio rapporto con lei – Eros della solitudine [*Eros des Alleinseins*]. (p. 73)

Ed è al fondo di questa disappartenenza, costante nelle varie incarnazioni cui l'hanno condotta le peripezie spaziotemporali della narrazione, che Grete arriva alla fine della giornata, a quella apparente pacificazione nella bruttezza di cui è spettatrice dalla finestra [fig. 4].

Si potrebbe dire che ci troviamo di fronte, nel passaggio dall'interno con figura umana

alla soggettiva sul piano lunghissimo della Francoforte ricostruita dopo i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale a un montaggio impressionistico in cui culmina il crescendo emotivo del racconto. Le «strade noiose, anonime, là dove un tempo c'era uno dei più bei centri storici» (p. 127) [fig. 4], che Grete osserva dall'alto, dopo averle così tante volte percorse, costituiscono il perfetto correlativo oggettivo della sua condizione di meteca: sono il non luogo che succede all'annientamento della violenza o, detto altrimenti, l'*Alleinsein* della sopravvivenza:

Francoforte sul Meno nel 1944

> noi lasciamo morire i bambini di Guernica
> perché siamo codardi di fronte ai tormenti estranei
> muti aspettiamo la rovina
> con la quale pagheremo nel sangue la nostra colpa.
>
> Non una bella poesia, ma un giusto resoconto. (p. 249)

---

[1] G. Weil, *Mia sorella Antigone* (1980), a cura di K. Birge Büch, M. Castellari, A. Gilardoni, Milano, Mimesis, 2007, p. 21 (d'ora in poi il riferimento alle pagina delle citazioni sarà posto di seguito al passo citato). Eccetto alcune modifiche da me apportate perché funzionali al mio discorso, per la traduzione seguo la versione di Marco Castellari, che si è in più occasioni occupato di Weil; si veda, ad esempio, M. Castellari, 'Mito, storia e attualità. *Mia sorella Antigone* (1980) di Grete Weil e le ferite del Novecento tedesco', *ACME – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Milano*, LXIV, 1 (Gennaio-Aprile 2011) <http://www.ledonline.it/acme/allegati/Acme-11-I_07_Castellari.pdf> [accessed 15 January 2015]

[2] Ciò non toglie che il tessuto intertestuale sia denso; i rimandi sono però perlopiù letterari e teatrali.

[3] Intorno al termine "dispositivo" convergono studi culturali-filosofici e *visual studies*. Sulla falsariga di Foucault, Giorgio Agamben afferma che un dispositivo è «qualunque cosa abbia [...] la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi» (G. Agamben, *Cos'è un dispositivo*, Roma, Nottetempo, 2006, p. 22). Si tratta però, in uno studio comparatistico tra parola e immagine, di far interagire una simile definizione con una prospettiva più specificatamente 'visualistica', al cui interno, immagini, sguardo e dispositivo rendono riconoscibile un certo regime scopico: «le *immagini*, intese sia come prodotto di una prassi figurativa consapevole che come espressione di processi inconsci e immateriali, i *dispositivi* che rendono 'visibili' queste immagini e che presiedono alla loro creazione (i *media* e le tecnologie della visione) e, infine, gli sguardi (*gaze*) che si posano sulle immagini» (M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012, p. 40). In tal modo, «il cinema può essere visto come un dispositivo di rappresentazione, con i suoi congegni e la sua organizzazione degli spazi e dei ruoli» (A. Costa, *Saper vedere il cinema*, Milano, Bompiani, 2001, pp.10-11).

[4] A. Costa, *La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock. Il senso delle cose nei film*, Torino, Einaudi, 2014, p. XIII.

[5] Ivi, p. 10.

[6] R. Bodei, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 22. Preferisco tuttavia muovermi liberamente nella terminologia, utilizzando sia "oggetti" che "cose", in quanto il mio discorso non si sviluppa nel territorio filosofico di Bodei.

[7] J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, IV, 1998, citato in A. Costa, *La mela di Cézanne*, p. 6.

[8] R. Barthes, 'Il terzo senso', in *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985, p. 55. Costa nota che anche Jacques Aumont utilizza il termine 'significanza' per indicare la «sostanza visiva e pittorica» degli oggetti (A. Costa, *La mela di Cézanne*, p. 37).

[9] Per il concetto di spazio dell'autobiografia cfr. E. Porciani, 'Patto e spazio autobiografico: l'avventura teorica di Philippe Lejeune', *Intersezioni*, XXVII, 2007, pp. 423-440.

[10] Non a caso Costa dedica un'intera sezione del suo saggio a quel dispositivo ottico per eccellenza che è la finestra, «probabilmente l'oggetto architettonico che presenta maggiori affinità con il dispositivo di rappresentazione prospettica e, di conseguenza, con il cinema e che ha ispirato una delle metafore più usate (e abusate) per definire il cinema stesso: la finestra aperta sul mondo» (A. Costa, *La mela di Cézanne*, p. 177).

[11] Metaletterariamente si può affermare che con questa finale domanda Grete Weil si sporga sulle altre due opere che formano «assieme a *Mia sorella Antigone* un'ideale trilogia di romanzi» (M. Castellari, 'Prefazione', in G. Weil, *Mia sorella Antigone*, p. 12): *Generazioni* (*Generationen*, 1983) e *Il prezzo della sposa* (*Der Brautpreis*, 1988), nei quali da diverse prospettive di nuovo affronta il nesso tra il singolo, declinato nella soggettività femminile, e la Shoah. In particolare, *Generazioni* apre «uno squarcio al di fuori della finzione attraverso la tematizzazione della stesura di *Mia sorella Antigone*» (*ibidem*).

[12] Si noti l'aggettivo *unheimliche*, la cui pregnanza semantica, come dimostra la riduttiva resa del saggio freudiano *Das Unheimliche* (1919) con 'perturbante', è intraducibile in italiano. Oltre che tremenda, quindi, la forza vitale sarà anche dotata di una familiarità allo stesso tempo ritrovata e inconscia, come riemergesse dalle profondità viscerali in cui l'ha spinta il lutto legato alla perdita di Waiki.

[13] Inizialmente il titolo del libro doveva essere *La scala della morte* (*Die Todestreppe*), con riferimento all'infernale scala della cava di Mauthausen evocata nel libro, ma poi, su spinta dell'editore, Weil lo mutò in quello attuale. Da una parte si può riconoscere un'abile strategia editoriale dato che negli anni Settanta in Germania il personaggio di Antigone fu molto in auge, in riferimento sia ai passati eventi bellici che ai più recenti casi di terrorismo. Dall'altra, però, è indubbio che, «mentre *La scala della morte* avrebbe spostato il peso semantico sul piano della passata persecuzione e sterminio [...], il titolo definitivo annuncia quell'intreccio fra passato e presente, meglio: quella assoluta presenza dell'ordito di ieri nelle trame dell'oggi, della storia nell'attualità del soggetto (narrante) e del mondo che è la cifra del romanzo tutto. E ciò con l'apparente paradosso del riferimento al mito, dimensione a-storica per definizione, che si rivelerà matrice sulla base della quale rappresentare un intreccio indissolubile e, di per sé, inestricabile» (M. Castellari, 'Mito, storia e attualità', p. 84-85).

[14] Cfr. al riguardo R. Rossanda, 'Antigone ricorrente', in Sofocle, *Antigone*, Milano, Feltrinelli, 1987, traduzione di L. Biondetti, pp. 7-58.

[15] Quali la sfocatura, il passaggio dal colore al bianco e nero, il rallenty.

[16] «Si può evidenziare un simbolismo intrinseco degli oggetti: un simbolismo legato al loro uso e un simbolismo legato alla loro forma, al loro aspetto» (A. Costa, *La mela di Cézanne*, p. 35).

[17] E. Rohmer, *Alfred Hitchcock*, in *Il gusto della bellezza*, Parma, Pratiche Editrice, 1991, p. 269. Cfr. anche M. Teti, 'La vertigine di una spirale. La centralità della figura spiraliforme in *La donna che visse due volte*', *Annali Online di Lettere – Ferrara*, I, 2010, p. 147 http://annali.unife.it/lettere/article/viewFile/212/161 [accessed 7 February 2015]: «Ancora più significativo è il fatto che nella sequenza di apertura del film il motivo della spirale si materializzi all'interno di un occhio femminile inquadrato in dettaglio, dando così l'impressione di "nascere" dalla pupilla della donna. Esso viene letteralmente originato (e alla fine riassorbito) dall'organo della vista. La spirale è l'elemento grafico del quale Hitchcock e Bass [il grafico designer collaboratore del regista] si servono per denunciare in maniera indiretta il fascino ingannevole esercitato sul pubblico dal cinema, inteso come una sorta di "macchina" capace di ricreare artificialmente emozioni e sensazioni».

Andreina Di Brino

Il riflesso di un riflesso.
Bill Viola, tra passato e presente, per un'arte senza tempo

Hosted at the Grand Palais (Paris) for four months, ended on July 21st 2014 what may be considered the most impressive exhibition ever dedicated to the art of Bill Viola. This essay starts from there, to take stock of one of the most important contemporary artists, in an attempt of showing his work beyond the time of the exhibition and the trends. The reason is quickly told. As, generally, occurs in case of major exhibitions - and so it also was for the Paris exhibition dedicated to Bill Viola - the reviews of the international press have been many. Faced with this flood of pages, some of which aimed to highlight, as always happens with Viola, the aspect considered new age, eastern, spiritual, mystical, and so on, it became necessary a deepening which, while taking its cue from the exhibition, takes into consideration a number of aspects generally less developed. Starting from an analysis of his works - not only the exhibited ones - the attempt is to show the poetics of Bill Viola, trespassing in the various cultural backgrounds that have allowed its growth.

Per molti artisti della generazione di Viola (New York, 1951), la tecnologia elettronica ha rappresentato una rivoluzionaria possibilità per lavorare con le immagini in movimento. Un'occasione straordinaria rispetto all'offerta data fino a quel momento dalla pellicola, materiale costoso e con una natura comunque statica. Con i suoi molteplici vantaggi – dovuti sia alla simultaneità e duttilità del segnale, che al supporto magnetico – la tecnologia elettronica ha aperto nuovi orizzonti di ricerca e conoscenza, con ripercussioni sorprendenti sulle dinamiche dello sguardo.

L'arte di Viola è parte di questo scenario, ma se ne è anche distinta, diventando un *unicum* nel contesto della sempre più numerosa famiglia videoartistica internazionale.

L'intero lavoro dell'artista statunitense, uomo colto e attento osservatore della propria epoca, ha tra gli elementi portanti una profonda e aggiornata conoscenza della tecnologia. Il suo utilizzo concorre a declinare una struttura, una forma e gli esiti estetici di una visione che in Viola assume i tratti di una pratica contemplativa. Contravvenendo agli schemi comunicativi dominanti, la visione di Viola è, infatti, innanzitutto un'«idea» al servizio della conoscenza. Per essere alimentata ha bisogno di scorrere lungo le linee del tempo, dello spazio e del sapere che, nelle varie indagini estetiche condotte dall'artista nell'arco della sua carriera, appaiono dilatati, potenziati e infranti nei rispettivi limiti. Inoltre, per essere condivisa, l'idea, o visione, necessita anche di essere tradotta in una forma adeguata, chiaramente accessibile e percepibile dallo spettatore.

Nel corso del 2014, a Parigi, quanto qui sintetizzato è emerso in modo eloquente.

Il 21 luglio 2014 si è conclusa quella che, a detta di molti, può essere considerata la più imponente esposizione dedicata finora a Bill Viola. Ospitandone le opere all'interno del novecentesco Palazzo 'delle arti', il Grand Palais de la Ville, Parigi ha reso un importante omaggio all'artista statunitense celebrandolo per la prima volta, e a più di quarant'anni dal suo esordio, all'interno del circuito dei Musei nazionali francesi (che, per inciso, prima d'ora non avevano mai accolto una mostra di videoarte).

Nel 1983 questa stessa città era stata la prima in Europa a esporre una sua piccola monografica, e lo aveva fatto nell'allora sezione del Musée d'Art Moderne riservata alla

sperimentazione contemporanea, l'ARC - Animation/Recherche/Confrontation. Poco più che trentenne e già un nome nel panorama videoartistico internazionale, in quell'occasione Viola – cognome italiano che si pronuncia come si scrive – era giunto nel capoluogo francese con alcuni suoi videotape e due nuove installazioni, *An Instrument of Simple Sensation* e la più conosciuta *Room for St. John of the Cross*. Quell'esordio ha lasciato il segno in un bel catalogo e nei saggi di firme diventate prestigiose,[1] ma ha pure contribuito, con il suo ragguardevole seguito, all'affermazione dell'artista ben oltre il contesto statunitense.

Per il valore della sua arte e la portata dell'evento, la mostra del Grand Palais rimarrà anch'essa nella storia. Per chi non ha avuto la possibilità di visitarla, il presente testo potrà essere, forse, un modo alternativo per farlo. Chi ne scrive, invece, approfitta di ciò che ha visto per fare, a freddo, il punto su uno dei più importanti artisti contemporanei, nel tentativo di mostrarne il lavoro al di là del momento e delle tendenze. Il perché cerco di spiegarlo in poche righe. Come in genere accade per le grandi mostre, anche in occasione dell'esposizione parigina dedicata a Bill Viola tantissime sono state le recensioni della stampa internazionale.

Di fronte a questa marea di pagine, alcune delle quali tese a mettere in evidenza, come sempre capita nei confronti di questo artista, l'aspetto ritenuto *new age*, orientale, spirituale, mistico e via di seguito, ho sentito il bisogno di un approfondimento che, pur prendendo le mosse dalla esposizione, prendesse in esame tutta una serie di aspetti generalmente meno studiati e che necessitano – sia perché snodi estetici, sia per il sostegno alla riflessione su alcuni temi – un richiamo anche a opere non contemplate per la mostra. Poiché, però, il testo si collega alla retrospettiva del Grand Palais, dopo una breve introduzione biografica (finalizzata a una migliore comprensione del profilo professionale di Viola), alcune righe sono dedicate all'ambientazione della mostra, allo sfondo intellettuale e, tra una dimensione pubblica e una più privata, agli intrecci che hanno permesso la realizzazione della stessa. Successivamente, attraverso lo sviluppo del tema individuato dai curatori e seguendo il filo delle opere esposte, le pagine si aprono all'esperienza artistica di Viola, cercando di farla emergere attraverso un articolato lavoro di scavo. Partendo da un'analisi delle opere, il tentativo è quello di mettere in rilievo i dettagli della sua poetica, sconfinando nei vari retroterra culturali che ne hanno permesso la maturazione.

A causa dei molteplici richiami, il testo è ricco di raccordi. Per questo motivo, ai fini di una migliore fruibilità, è stato suddiviso in alcuni paragrafi introdotti da un titolo indicativo. Per concludere la premessa, la scelta di riprendere alcuni concetti, praticata di tanto in tanto, è stata adottata come aiuto per non perdere il filo!

1. New York, i viaggi, le esperienze

Cresciuto nel clima iconoclasta della New York degli anni Sessanta, Viola intraprende il proprio percorso creativo agli inizi del decennio successivo, tra il 1972 e il 1973,[2] in un periodo che si arricchisce di collaborazioni con artisti già affermati, quali Bruce Nauman, Peter Campus, Richard Serra, Nam June Paik e David Tudor.[3] Questi incontri risuoneranno nella sua ricerca e si combineranno sia con le esperienze nate dai suoi studi a indirizzo musicale e storico artistico, sia con un insieme di interessi, coltivati, da un lato, all'interno delle correnti di pensiero post strutturaliste, diffuse nel clima artistico newyorkese del momento, e dall'altro, nel contesto di ambiti di ricerca differenziati: dall'antropologia alla fenomenologia, agli studi sulla percezione. A questi si aggiungerà un ampio ventaglio di influenze: dal New American Cinema di Hollis Frampton e Stan Brakhage a quello di

Michael Snow; dalle teorie di McLuhan e Gene Youngblood[4] al pensiero di Henry Bergson; dai testi poetici di William Blake e Walt Whitman agli scritti dei grandi mistici come Teresa d'Ávila, Ibn all-Arabi, Jallal-din Rumi, Giovanni della Croce e altri ancora. Degli inizi della sua carriera fanno anche parte l'incarico di consulente tecnico per l'Everson Museum of Art di New York (1972-1974), la direzione tecnica e produttiva di Art/Tapes/22 a Firenze (1974-1976), la residenza artistica al WNET/Thirteen Television Laboratory di New York (1976-1981), il successivo lungo soggiorno – diciotto mesi – presso gli studi della Sony in Giappone e i numerosi viaggi, compiuti tra il 1977 e gli anni Ottanta (ed effettuati soprattutto grazie a un crescendo di borse di studio e premi), che lo hanno portato a Java, a Bali, in Indonesia, nel nord dell'India (Himalaya), in Australia, nelle steppe canadesi, nel versante tunisino del deserto del Sahara, alle isole Fiji e nel Dakota del sud.

Tutte congiunture di crescita professionale e di consolidamento individuale che hanno determinato, dopo un primo periodo di sperimentazione tecnologica, il passaggio da una ricerca orientata verso l'osservazione di fenomeni esterni ad una di stampo introspettivo. Un nuovo tipo di indirizzo che si rivela, già a metà anni Settanta, come interprete ed evocatore di problematiche di ordine percettivo ed emozionale, sollecitate dalla dialettica tra una dimensione temporale concretamente misurabile (il tempo dell'orologio) e una più intima, indotta da riti e ciclicità dipendenti da leggi individuali, quanto comuni, universali.

Il confronto tra tempi oggettivi e soggettivi diventa il cardine delle sue opere e sarà gradualmente sviluppato attraverso la mediazione di tematiche e termini tra loro apparentemente contrapposti, in realtà correlati e complementari. Corpo e mente, nascita e morte, maschile e femminile, luce e buio, micro e macrocosmo, interno ed esterno, visibile e invisibile si trasformeranno con gli anni in segni distintivi. Binomi veicolo di contenuti esistenziali appartenenti a una memoria ancestrale e condivisa; a guida dell'artista, prima, e di chi guarda le sue opere, poi.

Viola oggi è tra i maggiori artisti del mondo. I suoi viaggi, gli incontri, i riferimenti culturali e visivi si sono esponenzialmente moltiplicati. Di pari passo è cresciuta la produzione che da circa una ventina d'anni si è pure arricchita di un team di attori, comparse e tecnici. A partire dal 2000, è diventato sempre più frequente l'impiego di schermi piatti LCD (al plasma), i cui formati, oscillando da pochi centimetri a dimensioni gigantesche, in linea con le tipologie di schermo utilizzate in precedenza, continuano a coprire un'estesa gamma di opzioni. All'interno della progettazione dell'opera, è maturato l'interesse per la videoproiezione, più che per la videoinstallazione comunemente intesa e anche i sistemi di ripresa sono diventati più complessi. Ciò, però, non ha comportato l'abbandono delle vecchie tecnologie, che, anzi, di tanto in tanto a fanno capolino e contribuiscono, insieme a quelle di ultima generazione, alla resa estetico-concettuale del suo lavoro.

2. Bill Viola, 2014

A circa trent'anni di distanza da quel 1983, la selezione delle venti opere,[5] realizzate tra il 1977 e il 2013, esposta al Grand Palais è apparsa come una considerevole panoramica sull'evoluzione del percorso artistico di Viola. La scelta, curata da Jérôme Neutres, ma ideata insieme all'artista e a Kira Perov, moglie di Viola e direttrice di produzione del Bill Viola Studio, ha escluso, dunque, le prime realizzazioni. Nonostante questo, l'impianto della mostra ha comunque mantenuto un carattere retrospettivo e a farlo emergere è stata proprio quella dialettica sulle due dimensioni del tempo e sulle questioni ontologiche,

definitesi, di fatto, come sopra accennato, a metà degli anni Settanta, qui riassunte nella formula: «Chi sono? Dove sono? Dove vado?».[6]

Articolata su due piani, tra le sale impeccabilmente allestite di una delle ali del Palazzo, l'esposizione, però, sembra aver mantenuto memoria anche della piccola monografica del 1983, di cui ha conservato il titolo: *Bill Viola*. Lo scivolamento deonomastico dal nome dell'artista alla mostra in corso non ha implicato una correlazione diretta, tanto che le opere scelte nel 1983 non sono state ripresentate. Tuttavia, in seguito alle esperienze compiute da quel momento in poi, e alle relazioni sviluppatesi tra l'artista e la Francia, l'uso dell'omonimia è come se avesse stabilito un passaggio di testimone, e avesse identificato, in quell'inizio, anche una vigorosa cassa di risonanza, alla cui amplificazione hanno contribuito istituzioni e studiosi.

Come riferimento per le prime, si possono prendere La Fondation Cartier pour l'Art Contemporain di Parigi e la 3e. Biennale d'Art Contemporain de Lyon, al Musée d'Art Contemporain di Lione, due tra le sedi prestigiose che hanno ospitato il lavoro di Bill Viola nel corso degli anni Novanta, concorrendo a far conoscere opere magistrali come *He Weeps for You* (1976) e *The Sleep of Reason* (1988).[7] Inoltre, per indicare ulteriori esempi, il rapporto con il Musée des Beaux-Arts di Nantes ha dato luogo alla produzione di *Nantes Triptych* (1992), videoinstallazione appositamente pensata per la Chapelle de l'Oratoire del museo stesso, mentre il teatro dell'Opéra di Parigi è stato la sede di esordio, nel 2005, di *Tristan's Ascension*, scenografia multimediale del *Tristan und Isolde* di Wagner da cui, tra l'altro, è partito il primo embrione ideativo della mostra.[8]

Sul versante intellettuale è, invece, doveroso citare alcuni studiosi di media e arti elettroniche, come Anne-Marie Duguet – insieme a Jérôme Neutres curatrice del catalogo dell'esposizione – Dany Bloch, Raymond Bellour e Jean-Paul Fargier, tra i principali conoscitori ed estimatori dell'arte di Bill Viola, diffusasi in tutta Europa anche per merito del loro apporto critico. Tra i primi testi di spessore analitico e internazionale usciti sul suo lavoro, ci sono *Les Vidéo-paysages de Bill Viola*, di Dany Bloch, su «Art Press» (Parigi, 1984), *Les vidéos de Bill Viola: Une poétique de l'espace-temps*, di Anne-Marie Duguet, tradotto in francese e inglese per «Parachute» (Canada) e la celebre, almeno per chi si occupa di video e dintorni, *An Interview with Bill Viola* di Raymond Bellour, entrata a far parte della storia della videoarte, apparsa inizialmente su «October» (Cambridge, Massachusetts, 1985) e poi pubblicata sui «Cahiers du cinéma» (Parigi, 1986).[9] Altrettanto si può dire per Jean-Paul Fargier, che ha dato, pure lui come la Duguet, un proprio apporto alla mostra del Grand Palais, realizzando per l'occasione *Bill Viola, expérience de l'infini,*[10] video che si offre come un ulteriore omaggio all'artista. Tra i suoi studi, sparsi in volumi, saggi specifici e riviste di settore, come gli stessi «Cahiers», risalta *The Reflecting Pool di Bill Viola*,[11]pubblicazione dedicata a una delle opere maggiormente note (da cui il titolo) e considerata, qui, da Fargier il manifesto «più radicale» di tutta la videoarte.

Non è dato sapere se e quanto il saggio abbia influito, certo è che aprendo la retrospettiva *Bill Viola* (2014) *The Reflecting Pool* (1977) ha avuto un posto e un ruolo speciali.

Teorizzata intorno al concetto originario di battesimo, simbolo di purificazione e iniziazione, l'opera oltre a rappresentare un anno, e per più motivi (anche il sodalizio Viola-Perov risale al 1977),[12] è innegabilmente tra le prime in cui Viola affronta, a prescindere dall'alto riconoscimento di Fargier che ne celebra soprattutto il virtuosismo linguistico, concetti di natura ontologica; ed è la prima che vede la rappresentazione del 'sé' argomentata in relazione a un 'dove', esposto come grandezza visibile e invisibile. A fare da mediatrice tra i due spazi, personificando il 'sé', è la figura dello stesso artista. Il suo corpo è indagato come un'essenza transitoria che oscilla tra la labilità degli eventi, visti

soprattutto come condizione riflessa, sfuggente e sospesa, lo sdoppiamento fisico (la figura è esposta contemporaneamente come reale e virtuale) e un'idea di immobilità solo apparente, che allude sia al suo contrario, sia al concetto di infinito.

Il bordo di una piscina come soglia da superare, l'acqua in essa contenuta come specchio da infrangere, fluido purificatore e *medium* riflettente (di immagini e azioni reali e illusorie), il fitto bosco che le fa da quinta e incornicia ieraticamente il tutto, sono, *tra natura e artificio*, gli elementi del dispositivo scenotecnico che attraverso lo schermo – con caratteristiche sia di confine, che di specchio – si prolunga nello spazio di chi guarda con il proposito di creare una dialettica tra un 'al di qua' e un 'al di là', dai molteplici significati, e questo nel tentativo di sollecitare un risveglio visivo ed emotivo.

Dall'opera del 1977 fino a *The Dreamers* (2013), ultima installazione del percorso espositivo, la natura temporanea del mondo fenomenico si trova reiterata in varie forme di riflessione, rifrazione, immersione, sospensione e sublimazione del corpo, nonché impostata intorno alla nozione di limite, concetto concreto, ma anche effimero e mobile, alla base della consapevolezza. Linea che separa, solo razionalmente nell'ottica di Viola, ciò che è contemplabile dallo sguardo da ciò che non lo è, il tangibile dall'incommensurabile, il reale dall'immaginario.

L'acqua, la sua stretta relazione con la vita e la morte, il fuoco, il paesaggio, la luce, il buio – o anche il vuoto, il «posto [che c'è, *n.d.c*] prima e dopo l'immagine»,[13] – sono di volta in volta soglie e contenitori; metafore di un tempo e uno spazio, considerati sia come elementi finiti, misurabili, malleabili, sia come potenzialmente infiniti e non quantificabili; prefigurati come grandezze tra loro comunicanti che accolgono e accompagnano di opera in opera il visitatore, alla ricerca di quel «Chi sono? Dove sono? Dove vado?» citato poco sopra.

3. Fisicità e trasparenze del medium

Chi visita una mostra con opere di Bill Viola si trova catapultato nello spazio espositivo attraverso un'oscurità avvolgente che azzera ogni contatto con l'esterno. Può rappresentare più cose: «l'oblio», «la morte», «l'inconscio», «la notte dei tempi», o il colore delle nostre menti, buie se non vengono esplorate e illuminate dalla conoscenza.[14]

He Weeps for You, 1976
Video/sound installation
12 x 26 x 36 ft (3.7 x 7.9 x 11 m)
Water drop from copper pipe; live color camera with macro lens; amplified drum; video projection in dark room
Photo: Kira Perov

Al Grand Palais, dopo aver affidato i preliminari allo spazio in cui è stata collocata *The Reflecting Pool* e all'opera stessa, con le installazioni che seguono, da *Heaven and Earth* (1992) a *The Quintet of the Astonished* (2001), prende forma la prima delle tre domande, «Chi sono?», e si ha subito un assaggio della varietà di media, formati e modalità narrative che incontreremo nell'intero percorso. Pur disattendendo una rigida disposizione cronologica, il clima retrospettivo è immediatamente percepibile e lo è anche la forza estetica e storica delle singole installazioni, che rimanda a opere non contemplate per la mostra, ma a cui, nel testo, come è stato anticipato nella premessa, faremo di volta in volta un richiamo utile ad approfondire la comprensio-

ne della sua poetica.

In questo caso il raccordo è con un lavoro che oggi possiamo comprendere forse meglio di ieri.

All'idea di uno spazio e di un tempo come dimensioni totali, frammentate e riflesse così come le abbiamo viste in *The Reflecting Pool*, Viola aveva già lavorato in *He Weeps for You*, e in realtà anche prima, nella ricerca svolta da lui, come, tra l'altro, da tutti gli artisti che in quegli anni esploravano le proprietà dell'immagine elettronica e le «caratteristiche di unicità del *medium*».[15] Per capire il 'come' è però necessario fermarsi un attimo e argomentare il contenuto dell'affermazione delineando un profilo dell'opera del 1976.

Il nodo tematico di *He Weeps for You*[16] è il collegamento tra macro e microcosmo ricreato mettendo in relazione due spazi separati, di diverse dimensioni, ma contigui ed equipaggiati, l'uno con un sistema meccanico ed elettronico, e l'altro con un solo schermo di proiezione. Nel primo spazio, quello più contenuto, oscurato e sede dell'azione principale, il visitatore si trova di fronte, come prima cosa, un dispositivo costituito da un sottile tubo idraulico di rame, che scende dal soffitto e si ferma all'altezza dell'osservatore. Nella parte finale il tubo è provvisto di un rubinetto, al di sotto del quale, appoggiato sul pavimento, è stato sistemato un tamburo. Il lento formarsi e fuoriuscire di gocce d'acqua è ripreso in primissimo piano da una telecamera, allineata con lo stesso rubinetto e collegata, via circuito chiuso, allo schermo installato nell'altro spazio. L'immagine della goccia è, dunque, mostrata nello spazio adiacente in tempo reale e qui, in seguito alla combinazione del primissimo piano e delle dimensioni dello schermo, appare invece ingigantita rivelando il proprio potere riflettente. Come una lente ricurva,[17] la goccia rispecchia tutto quanto le sta intorno e nel momento in cui atterra sul tamburo viene ingrandita e riflessa anche la sua consistenza sonora. All'ingrandimento visivo risponde quindi, simmetricamente, un'amplificazione del suono, dovuta, anche in questo caso, a una forma di sinergia prodotta dal microfono posto al di sotto del tamburo (che, come per l'immagine, permette di riprendere in primissimo piano il suono della goccia che vi atterra sopra) e dagli altoparlanti disposti nello spazio. Nella stretta relazione tra la parcellizzazione e il tutto si crea così un sistema spazio-temporale «armonico», come lo definisce Viola,[18] e contemporaneamente autoriflettente, dove la telecamera, il tamburo, il rubinetto, la conduttura in rame, parte della stessa scena, sono mezzi ostentati alla stregua delle immagini e dei suoni prodotti, e riprodotti in *loop*.

Per queste caratteristiche l'opera si pone esattamente a metà tra le esperienze precedenti, dedicate all'apprendimento e al perfezionamento delle conoscenze tecniche,[19] e quanto accadrà in seguito. È il reale spartiacque tra un prima e un dopo, in cui si amalgamano sia un'attenzione alla natura e all'opacità dell'informazione elettronica, esibite come media e concetti (sullo stile di Paik da un lato, e di Bruce Nauman[20]dall'altro), sia la corrispondenza simbolica tra la realtà fenomenica, la percezione di questa e un ordine superiore che sfugge al controllo soggettivo – nel caso di *He Weeps for You*, l'occhio del visitatore non sarà mai in grado di contemplare contemporaneamente tutto quello che accade nei due spazi.

È anche utile osservare che soprattutto nel corso della prima parte degli anni Settanta, dalle videocamere di sorveglianza usate per *Bank Image Bank* (1974) a installazioni più complesse, come appunto *He Weeps for You*, la strumentazione tecnologica oltre a essere studiata è talvolta anche esposta. È materia tra le materie, corpo tra i corpi (strumenti e visitatori). Le cose cambieranno dalla seconda metà del decennio in poi, con una produzione più raffinata e con una visibilità e 'trasparenza' dell'immagine che muta i propri connotati: ovvero, fa sempre meno parte di un pensiero che mette in mostra la tecnologia,

mentre si mescola sempre più alle dinamiche percettive dell'opera, dove i *media* tendono a restituire allo spettatore una dimensione emotiva valorizzata proprio grazie a essi.

Heaven and Earth,[21] seconda installazione esposta, come opera degli anni Novanta fa però eccezione e, in linea con quello sguardo orientato un po' indietro e un po' sul presente, tipico di Viola, ha più di un richiamo con *He Weeps for You*. L'installazione del 1992, giocata anch'essa sulle simmetrie, sposta di colpo il tempo in avanti di una quindicina d'anni. Nel profondo buio della sala, a cui gli occhi si devono abituare, l'unica fonte luminosa è limitata a uno spazio di pochi centimetri e si trova letteralmente in mezzo alla stanza, come sospesa nel vuoto. Lì si fronteggiano gli schermi di due monitor in bianco e nero identici, la cui essenza di puri apparecchi catodici (privi dunque dell'involucro che normalmente li nasconde) può essere notata solo dopo un po'. Entrambi sono collocati alle estremità di due colonne di legno, strette e lunghe, una che parte da terra e l'altra che scende dal soffitto. Ancora una volta, come per *He Weeps for You*, gli strumenti sono in scena con i loro apparati di sostegno. Ma la lezione degli anni Ottanta è stata ben assimilata e i monitor, colti nella loro essenzialità strumentale, 'incarnano' il «messaggio» ancor prima di veicolarlo; lo dichiarano in quello spazio centrale, luminoso, posto tra 'terra' e 'cielo'. Qui, le due superfici in vetro trasmettono e riflettono l'una sull'altra il primissimo piano di un bambino appena nato e quello di una donna anziana, malata e in fin di vita.[22] Un dialogo sospeso, continuo, lentissimo, che avviene a distanza molto ravvicinata tra i due estremi della vita: la nascita e la morte. A questa eterna ciclicità fa eco, in *Nine Attempts to Achieve Immortality* (1996),[23] nella sala adiacente, una forma di contrappunto armonico che ha per filo conduttore il tema del respiro. Poiché il respiro tiene insieme l'impianto della vita grazie alla sua silente sonorità, il video che Viola realizza per quest'opera – proiettato su un pannello quadrangolare, posto a mezz'aria e di circa tre metri e mezzo di lato – è costituito da una sequenza di suoi primissimi piani in bianco e nero, con lo sguardo rivolto costantemente in macchina. Il ritmo naturale della sua respirazione è alterato dai nove tentativi che lui stesso fa per trattenerlo sempre più a lungo, e il bianco e nero, ottenuto in questo caso impiegando una telecamera a infrarossi, usata molto negli anni Ottanta, rafforza e radicalizza la contrapposizione tra il silenzio e il suono del respiro, liberato dopo i nove sforzi, ogni volta più intenso e violento.

Heaven and Earth, 1992
Video installation
In a small alcove, a wood column extends from the floor and ceiling, with a gap in the center formed by two exposed monitors facing each other two inches apart, mounted to upper and lower columns respectively, a black-and-white video image on each monitor
9 ft 6 in x 16 ft x 18 ft (2.9 x 4.9 x 5.5 m)
29:52 minutes
Photo: Robert Keziere

Nove sono pure i sottilissimi pannelli di proiezione che in *The Veiling*,[24] presentata a Venezia nel 1995, occupano la sala centrale della prima parte del percorso. Lo scenario mediatico cambia ulteriormente. Distanziati l'uno dall'altro da poco più di mezzo metro, i pannelli sono calati dal soffitto con una disposizione parallela. In ragione della natura «traslucida e trasparente» del materiale di cui sono composti, già usato per la proiezione

centrale di *Nantes Triptych*,[25] su di essi scorrono, senza mai depositarsi del tutto, le immagini di un uomo e di una donna che sembrano avanzare l'uno verso l'altra, originate da due fonti di proiezione opposte. In sottofondo, in entrambe le proiezioni, i suoni prodotti dallo spirare di un vento leggero, dal frinire delle cicale e dal fruscio dei rami. Nella loro specificità, o associati gli uni agli altri, tali suoni incidono sulla visione facendola uscire a tratti rafforzata e a tratti indebolita. E il folto contesto boschivo, attraverso cui ognuna delle due figure cerca di aprirsi un varco, a differenza di quanto accade in *The Reflecting Pool*, qui muta progressivamente e perde la somiglianza con l'immagine iniziale. Al concetto di nascita e morte subentra quello del viaggio vero e proprio, «un viaggio che deve essere intrapreso da soli, l'uomo e la donna di *The Veiling* non si incontreranno mai»,[26] se non come intreccio confuso di presenze velate.

4. La funzione del passato e il valore 'sacro' e 'organico' della consapevolezza

Le quattro installazioni in mostra dopo *The Veiling* appartengono al periodo 2000-2001. Il richiamo all'individualità-si ripresenta con *Catherine's Room*, *Four Hands*, *Surrender* e *The Quintet of the Astonished*, opere del ciclo *The Passions* realizzate in seguito a un'importante ricerca sull'esplorazione dei sentimenti, su cui ci soffermeremo più avanti, e nate anche in conseguenza a una consistente svolta produttiva.

A metà degli anni Novanta Viola comincia a lavorare su «fenomeni da riprendere in tempo reale»,[27] su cui, ad essere precisi, aveva lavorato anche in passato, benché in un'ottica differente. Nel 1973, infatti, dopo un primo anno di intensa sperimentazione elettronica e tanta esercitazione tecnologica sfociati nel video *Information* (1973),[28] Viola sceglie di abbandonare il lavoro in studio per andare alla ricerca «di immagini del mondo reale, immagini realizzate con la videocamera, registrate fuori, nelle strade o sulle montagne».[29] Ma a circa metà degli anni Novanta il lavorare in studio ritorna ad essere prioritario. Avere a che fare con il «reale» non implica quasi più un lavoro con le immagini da gestire «fuori», negli spazi aperti. È il tempo e non lo spazio, in termini di estensione "esteriore", l'oggetto di maggiore interesse. Il lavorare su «fenomeni da riprendere in tempo reale» comporta un'organizzazione registica di tipo cinematografico, il che significa, sul piano gestionale, un impegno consistente di varie professionalità che ruotano intorno all'allestimento e alle esigenze dei set; su quello estetico, invece, vuol dire dirigere degli attori e concentrarsi sul «fenomeno» da indagare, progettato e curato nei minimi dettagli, ma performativamente predeterminato solo parzialmente. Tutto accade di fronte alla telecamera, in un arco temporale necessario a seguire un inizio, un'evoluzione e la possibile[30] parte conclusiva di un'intera azione, su cui si interverrà, in fase di post produzione, per rallentare e/o valorizzare il lavoro di ripresa, rifinendo le *textures*, le tonalità cromatiche e sonore. Le riprese, realizzate in continuità, sono dei piani sequenza a camera fissa, in cui il filo degli eventi si segue dall'inizio alla fine all'interno di un'unica, invariata, inquadratura.

Pure i due video di *The Veiling* e *Nine Attempts to Achieve Immortality* rientrano in questa scelta stilistica, Con *The Arc of Ascient* (1992), e in parte anche con *Nantes Triptych*,[31] l'orientamento si delinea ulteriormente fino ad arrivare a *Déserts* (1994) e poi a *The Greeting* (1995), in cui viene messo a punto.

Catherine's Room e gli altri lavori di questa sezione, come tutte le opere nate dopo il 1995, sono dunque figli di un avvicendamento graduale, annunciato da alcune tappe principali.

Il 1995, lo sì è percepito, è un altro importante anno spartiacque nella storia artistica di Viola, un anno da sottolineare più volte in rosso sul calendario dell'artista. Viola viene invitato a rappresentare il Padiglione degli Stati Uniti d'America alla 46ª Biennale d'Arte di Venezia, esce la sua prima raccolta di testi, *Bill Viola: Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973-1994*[32] e, in sintonia con le esigenze dell'artista, il Bill Viola Studio amplia il proprio sistema produttivo. Già l'anno prima con *Déserts* – menzionato poc'anzi per questo motivo – Viola aveva avuto la necessità di realizzare un set per elaborare il proprio progetto. Parte del girato del video deriva da lavori precedenti, ma alcune delle riprese sono realizzate *ex novo*, in linea con quella che sarebbe diventata dal 1995 una via preferenziale. Alla 46ª Biennale di Venezia Viola si presenta con un ciclo di opere, *Buried Secrets*,[33] appositamente realizzato per l'appuntamento italiano. Delle cinque installazioni che ne fanno parte, pianificate intorno al tema della comunicazione – nelle varianti che vanno dalla sua negazione alla sacra conversazione – abbiamo già incontrato *The Veiling* e troveremo *Presence* un po' più avanti. Tra le opere del Grand Palais non compare, invece, *The Greeting*,[34] la più conosciuta del percorso veneziano e sua estrema sintesi, esposta, però, nelle stesse date parigine a Firenze, nella mostra *Pontormo e Rosso Fiorentino. Divergenti vie della Maniera.*[35] L'opera determina, grazie all'eccellenza tecnologica, alla partecipazione di attori e alla costruzione di set, il passaggio irreversibile da un prima a un dopo 1995, ed è anche un ponte attraverso cui si consolida il rapporto con il passato e si esplicita, attualizzandola, secolarizzandola e valorizzandola, quella dimensione del «sacro»[36] a cui molte delle sue opere hanno fatto e continueranno a fare appello.

Come già in precedenza *The Arc of Ascient* e l'ultima parte di riprese della appena nominata *Déserts*, il lavoro non è stato girato con una videocamera, ma con una speciale cinepresa per pellicola 35 mm, a una velocità dodici volte superiore alla norma (300 fotogrammi al secondo contro i tradizionali 24) che ha permesso di ottenere solo successivamente, con il riversamento in digitale, un video estremamente rallentato, senza alcuna perdita di qualità. Un taglio di quarantacinque secondi, qualitativamente completato in fase di post-produzione – con la regolazione del colore, dei contrasti e del suono – si è così trasformato in 10'28" di proiezione ad altissima definizione. Un film riversato in video: questo è *The Greeting*.

The Greeting, 1995
Video/sound installation
Color video projection on large vertical screen mounted on wall in darkened space; amplified stereo sound
14 x 22 x 26 ft (4.3 x 6.6 x 7.8 m)
10:22 minutes
Performers: Angela Black, Suzanne Peters, Bonnie Snyder
Photo: Kira Perov

Al centro un incontro, che esalta e trasla nel presente, attraverso il richiamo alla *Visitazione* di Carmignano del Pontormo (1529 ca.), il potere ancestrale di un gesto. Contrariamente a quanto si possa pensare, o appaia a prima vista, l'origine di quest'opera non sta, infatti, nella tavola del Pontormo, bensì in un episodio di quotidianità visto in strada: l'abbraccio tra due donne alla fine di una conversazione colto da Viola da «un punto di osservazione perfetto» – lo ha raccontato lui stesso a Carmignano, nell'incontro col pubblico[37] – dall'interno della

sua macchina. Solo successivamente il momento dell'abbraccio è stato associato dall'artista al gesto di Maria ed Elisabetta riprodotto nella *Visitazione* del Pontormo. Pare, infatti, che Viola fosse venuto a conoscenza dell'opera dell'artista quattrocentesco solo per caso, poco tempo dopo, attraverso l'immagine di copertina di un libro scorto in una libreria.

> Viola non racconta Pontormo, né raffigura le due donne di Long Beach ma converte una sua intima, personale irrappresentabile sensazione facendo appello a quella memoria collettiva, quel luogo comune visivo che riconduce un occidentale a ricordare come immagine emblematica di qualsiasi incontro la *Visitazione* di Maria e Elisabetta.[38]

Non è, quindi, come nella *Visitazione*, l'eccezionale doppia maternità[39] che rende sacra la conversazione tra la Maria e l'Elisabetta di Viola, ma l'essenza universale di un'azione identica a tutte le latitudini (l'abbraccio) e l'emozione, intima, naturale e affettuosa che ne scaturisce.

The Greeting è, dunque, il risultato di un'esperienza stratificata, in seguito rielaborata attraverso un «processo di rilettura personale», che nel momento in cui viene restituita al visitatore è ulteriormente trasposta e trasformata in un'altra esperienza ancora. Per Viola sta qui, nella sintesi della rimodulazione di un'immagine, nella sua sublimazione, la funzione dell'arte e l'idea di sacro. Sacro è l'atto di consapevolezza[40] che deriva da un processo continuo di sedimentazione e reinterpretazione soggettiva, nel tempo. Un tempo che ha quindi una funzione generativa, in cui le immagini sono naturalmente in 'movimento' e agiscono, a livello latente o in chiara evidenza, come degli «organismi viventi».[41]

L'«idea di immagine come organismo vivente»,[42] strettamente correlata al concetto di sacro, è stata riportata in *History, 10 Years, and the Dreamtime* (1984), una lunga raccolta di pensieri e racconti dell'artista sul proprio rapporto con le tecnologie e la storia del video. Viola racconta che fu Hollis Frampton a farla emergere nel corso di *Open Circuits*, storica conferenza del 1974 al Museum of Modern Art di New York sul 'futuro' della televisione e del video.[43] «Vi prego di ricordare» aveva detto Frampton «che le immagini che noi creiamo fanno parte delle nostre menti, sono organismi viventi che portano avanti per noi i nostri percorsi mentali, misteriosamente, indipendentemente dalla nostra consapevolezza».[44]

Agli inizi degli anni Settanta, Bill Viola aveva cominciato a svolgere gli studi sul rapporto tra le immagini e il funzionamento della memoria. Le indagini sul tempo, sul senso della storia, come passato e come appunto memoria[45] erano in fase embrionale e l'esortazione di Frampton fu così illuminante da confluire nella sua produzione. Scrive Silvia Bordini:

> Le immagini dei video e delle installazioni di Viola portano l'incanto di modificazioni quasi impercettibili che sembrano evocare quelle della crescita e della mutazione organica. Viola rende visibile qualcosa che sembra appartenere ad una vita in un'altra dimensione dell'esistente, una dimensione mentale e emotiva, invisibile all'occhio fisico, in cui il tempo diventa il veicolo apodittico di un'aspirazione a cogliere emozioni e sensibilità dimenticate.[46]

Dilatare il tempo, rallentarlo per renderlo persistente, pensarlo in termini di «durata» come in *The Greeting* non è allora un'astuzia estetica, ma l'unico modo, secondo Bill Viola, per formare, attivare e riacquisire, con l'aiuto delle emozioni, il pensiero. «Il problema centrale di oggi» scrive Viola sempre nel 1984 «è come conservare la sensibilità e la pro-

fondità di pensiero (entrambi funzioni del tempo) nel contesto delle nostre vite accelerate».[47] E aggiunge nel 1990: «La durata è il mezzo che rende possibile il pensiero, dunque la durata è per la coscienza ciò che la luce è per gli occhi. Il tempo stesso è divenuto la *materia prima** dell'arte dell'immagine in movimento».[48]

Se, quindi, il 1995 e *The Greeting*, con cui 'debuttano'[49] le opere cosiddette «pittoriche», determinano uno sguardo in avanti incondizionato, l'anno e l'opera sanciscono, però, contemporaneamente e con forza, l'ineludibile collegamento con l'idea del passato come memoria che in Viola oltre a riecheggiare, anche qualitativamente, la dimensione pittorica ed esperienziale «classica»,[50] assume vari volti.

In alcuni lavori, la memoria ha, ad esempio, le sembianze della potenza del paesaggio (dalle distese innevate del Saskatchewan, al deserto del Sahara, alla catena dell'Himalaya); in altri emerge con le riprese di taglio documentaristico di rituali tradizionali, come la cerimonia induista della camminata sui carboni ardenti, nelle isole Fiji; in altri casi ancora è preso in considerazione attraverso gli studi di figure mistiche (paradigmatica è l'installazione su San Giovanni della Croce).

In Viola la memoria rivive anche attraverso precise scelte linguistiche, da sempre a lui care e continuamente riaffermate. È il caso dell'inquadratura fissa e della persistenza del punto di vista, visibili in mostra a partire da *The Reflecting Pool*. Al di fuori dell'esposizione, vanno citate almeno opere come *Migration* (1976), video monocanale nato con *He Weeps for You*, e uno straordinario lavoro come *Reverse Television - Portraits of Viewers* (1984),[51] una serie di quarantaquattro silenziosi ritratti televisivi realizzata per la WGBH TV di Boston e sviluppata come riflessione sulla ritrattistica tradizionale e sul rapporto tra immagine fissa e in movimento. In particolare qui è messa in discussione, e semanticamente capovolta, soprattutto la tecnica dello sguardo in macchina, comunemente adottata sia in ambito fotografico che televisivo.[52] Prima del 1987 Viola aveva più volte preso in esame la dialettica tra le due tipologie di immagini, quelle fisse e quelle in movimento. In lavori come *The Space Between the Teeth* (1976) questa si esplica chiaramente, (l'ultima immagine corrisponde, tra l'altro, a una fotografia Polaroid) così come accadrà, tre anni dopo, in *Ancient of Days* (1979), con all'interno una palese sovrapposizione e dissolvenza mediale: dalla pittura, alla fotografia, al video. Lo stesso si può dire per l'effetto che induce la durata: il *rallenty*. Lo troviamo in opposizione a una velocizzazione dell'immagine nelle appena citate *The Space Between the Teeth* e *Migration*, ma anche, per uscire dal video e riavvicinarci alle videoinstallazioni, nella goccia e negli spazi della plurinominata *He Weeps for You.*

L'uso del *rallenty* in combinazione con l'inquadratura fissa, all'interno di spazi 'bi' e tridimensionali contribuisce a maturare l'attenzione dello spettatore e a rafforzare l'idea che occorra riappropriarsi di entrambe le dimensioni – spazio e tempo personali – per poter parlare di conoscenza e di passato come memoria.

> A tutti capita di fare sogni [...]. Quello che è interessante è che la loro vividezza non riguarda tanto la chiarezza visiva o il dettaglio – è piuttosto una fedeltà visiva all'*esperienza*, all'esistenza. La piena sensazione di quello che sembra veramente *esserci* riempie totalmente il tuo corpo: quello che si percepisce come se si stesse respirando in quel momento. Queste sono le vere immagini, suoni e parole, ma siamo ben lungi da riuscire a registrare qualcosa che somigli all'esperienza. Lo shock sta nel realizzare quanto effettivamente ci sfugga del passato.[53]

Insomma, il 1995 non è arrivato a caso.

5. L'importanza di un attimo, la perfezione del «non finito»

Catherine's Room, *Four Hands*, *Surrender* e *The Quintet of the Astonished*, tornando al Grand Palais, sono parte di questo clima ibrido, fatto di novità, «classicità» e di recente passato, mentre il progetto a cui appartengono, *The Passions*, è il risultato di idee e di fecondi scambi emersi nell'ambito di un ciclo di incontri seminariali, tenutisi tra il 1997 e il 1998 al Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities di Los Angeles. Già nel 1987, con *Passage*, Viola aveva lavorato con le emozioni, riprendendo in primo piano i volti carichi di stupore e gioia dei bambini partecipanti a una festa di compleanno.

> [In *Passage*, n.d.c.] ci sono un sacco di primi piani, volti pieni di meraviglia pura: fissare lo stato di una candela, vedere il mondo attraverso un palloncino viola, gustare le decorazioni colorate sulla torta. È stato un privilegio speciale registrare quelle immagini, i piccoli miracoli che accadono tutti i giorni. E la cosa che mi ha colpito di più è stata quella di vedere il momento in cui sul volto di un bambino di quattro anni esplode la gioia all'arrivo della torta di compleanno, o le lacrime dopo una caduta sul duro pavimento, questi sono attimi così brevi. Con i bambini si possono vedere le emozioni andare e venire in una frazione di secondo; non durano.[54]

In *Passage* Viola aveva anche rallentato di più del trenta per cento la velocità delle immagini e diretto i suoi aiutanti alle riprese, quasi come fossero dei *performers*. In sostanza, aveva intrapreso la direzione odierna.

Al Getty il clima è ricco di sollecitazioni. Salvatore Settis, allora direttore, aveva intitolato il seminario *Representing the Passions.* Intorno al tema era stato riunito un gruppo di eccellenti studiosi – storici, musicologi e filologi – provenienti da varie parti del mondo e invitato, in qualità di artista, Bill Viola.[55] L'esito di quegli incontri è in 'piccola parte' confluito, nel 2003, nel volume a cura di Richard Meyer, *Representing the Passions. Histories, Bodies, Visions*,[56] mentre i vari contributi e gli scambi di allora hanno dato subito vita al ciclo di opere che stiamo per incontrare.

La prima di queste, che non coincide con la prima produzione del ciclo,[57] è *Catherine's Room* (2001). L'installazione è una citazione esplicita della *Vita di Santa Caterina da Siena* (1393-1394 ca.) di Andrea di Bartolo. Della tavola con predella Viola rivisita la funzione narrativa del secondo elemento, la predella, organizzata in un avvicendamento di quadri, legati gli uni agli altri «per scene successive».[58] Il richiamo ai formati classici ha inizio nel 1989 con l'uso del trittico in *The City of Man*,[59] ma mentre lì, o in opere come *Nantes Triptych*,[60] è messa in risalto soprattutto la funzione comunicativa del formato – lo stretto rapporto tra il 'pannello' centrale e i due laterali[61]– in *Catherine's Room* assistiamo a una rivisitazione anche dei contenuti. Nelle proiezioni, la struttura architettonica della 'stanza' di Santa Caterina, con il soffitto a travicelli, e il 'minimalismo' dell'intera predella (che finisce per essere contaminata dalle atmosfere e le rese cromatiche di Vermeer) vengono ripercorsi e riadattati a una dimensione solitaria contemporanea, vissuta, però, come memoria e dimora della propria individualità. Una solitudine strutturata scandita per scene di routine quotidiana che, come il gesto dell'abbraccio di *The Greeting*, si traducono in una sacra e intima ritualità.

Catherine's Room è costituita da cinque tempi, cinque finestre coesistenti rappresentate da cinque schermi piatti a cristalli liquidi di piccolo formato,[62] orizzontalmente affiancati e sviluppati in successione. L'unico elemento di divisione è una piccola cornice che circoscrive il perimetro di ogni schermo ed evidenzia, a parte i singoli contenuti, i già incontrati *cliché* compositivi di Viola. Oltre al ricorso alla classicità, all'uso di un formato

come modello archetipico, nelle stanze della Catherine di Viola si ritrova la teatralizzazione dello spazio (evidente in particolare con *The Reflecting Pool*, ma presente in molte opere) con la sua reiterata modulazione strutturale e la sua doppia apertura: in primo piano, coincidente con lo schermo; sullo sfondo, con una piccola finestrella. Il gioco delle finestre, anche questo tipico e visibile specialmente nelle videoinstallazioni,[63] arricchisce a sua volta la riflessione sui vari aspetti della dimensione temporale, senza che ci sia bisogno di rallentare i movimenti della protagonista. Il tempo ci appare nuovamente unito e frammentato in una ciclicità quotidiana e stagionale, ravvisabile sia nei gesti e nelle differenti attività di Catherine, ambientate nei distinti scenari delle cinque unità, e sia proprio in quella finestrella sullo sfondo, da cui filtrano le fasi di una periodicità naturale, che trascorre quasi impercettibilmente.

In *Four Hands* (2001),[64] nella mostra parigina opera speculare a *Catherine's Room*, posta insieme a *Surrender* (2001) nella medesima sala, quattro schermi piatti di dimensioni più piccole, tra loro leggermente distanziati, sono invece poggiati su una mensola come dei porta fotografie profilati. Riproducono, ancora in parallelo, ma in bianco e nero, altre forme di cambiamento stagionale e periodicità naturale. Qui protagoniste sono quattro paia di mani appartenenti a tre generazioni diverse – a un ragazzino, a una donna, a un uomo di mezza età e a una persona anziana – ritratte mentre assumono varie posizioni. Alcune di queste ricordano gesti popolari e familiari, altre sono molto specifiche e possono richiamare sia l'esplorazione dei gesti raffigurata nelle tavole chirologiche del XVII secolo,[65] sia la simbologia sacra dei mudra.[66] Prima di essere associati a un'origine specifica, questi, di fatto, sono gesti che dichiarano, sottolineano o sigillano un pensiero. Consistono, innanzitutto, in forme di comunicazione laica, che trascendono tempi, credi e culture, riflettendo un'identità moltiplicata. La pelle delle mani rivela silenziosi vissuti, ma il loro indicare, incrociarsi, unirsi a formare un simbolo preciso, ci conduce anche verso storie collettive, qui narrate parallelamente e in sequenza; come se i quattro schermi supplissero, sintetizzandola in immagine, a una forma particolare di linea del tempo, su cui sono scanditi sia il presente che le stagioni della vita.

Collocata tra *Four Hands* e *Catherine's Room*, *Surrender* è forse l'opera più rappresentativa di *The Passions*. Costituita da due schermi al plasma identici, disposti in verticale l'uno sull'altro,[67] racconta la potenza e la fragilità delle emozioni, o più adeguatamente, di una loro tipologia, quella del dolore e della sofferenza. L'intensificarsi dell'azione è graduale e calibrata. Ciò nonostante, però, la forza sprigionata a un certo punto dall'opera – inizialmente percepita solo attraverso le due tonalità di colore che la compongono (un rosso e un azzurro particolarmente squillanti) – interrompe quel senso di calma e pacificazione temporale indotto dalle sequenze di *Four Hands* e *Catherine's Room*. La natura piatta dei due schermi, il loro essere appesi alla parete come quadri, i colori brillanti, dovuti alla combinazione dell'alta qualità delle riprese con la tecnologia a cristalli liquidi, rendono l'opera equiparabile a una composizione pittorica che si staglia dal fondo e spicca a tratti sul resto. Le immagini del dittico elettronico si strutturano a partire da un'ambiguità visiva e gravitano intorno ai concetti di assenza e di illusoria presenza. Come *Four Hands* e *Catherine's Room*, anche *Surrender* è priva di sonoro; rispetto ad esse, però, qui latita anche l'immagine principale. Ciò che si vede nelle proiezioni è «immagine di un'immagine»,[68] un riflesso. La proiezione simmetrica e in sincrono dei due protagonisti, un uomo e una donna colti dalla vita in su, dà adito a più di un equivoco. La linea dei fianchi è un margine di contatto che fa apparire l'immagine superiore come riflessa in uno specchio d'acqua. Non ha importanza che le figure siano tra loro diverse; tale aspetto è, anzi, dispensatore di enigmaticità. Soltanto con il movimento progressivo dei due corpi, che per

effetto della simmetria sembrano inclinarsi l'uno verso l'altro come, e ancora una volta, in un abbraccio, il paradosso visivo si delinea e si chiarisce. L'avvicinamento dell'uomo e della donna produce una vibrazione che fa muovere il fondo, rivelandone una consistenza fluida e instabile che finisce per fondersi, in un crescendo doloroso, con la liquidità e vulnerabilità dei loro stati d'animo, appassionati e sofferenti. «Quando le immagini dei loro corpi cominciano a loro volta a frantumarsi in forme increspate e oscillanti, diventa chiaro che quel che vedevamo era fin dall'inizio il loro riflesso sullo specchio d'acqua e non i corpi veri e propri».[69]

Il riflesso di un riflesso: è questa, per Viola, l'essenza dell'arte.

Il concetto è stato esplicitato a proposito di *The Greeting* e già anticipato con *The Reflecting Pool*, che finisce per essere un punto di riferimento trasversale; ma troviamo questo principio in tutte le opere dell'artista newyorkese, benché maggiormente definito a partire dalla seconda metà degli anni Novanta, periodo influenzato anche dalle lezioni del Getty. L'arte come 'riflesso di un riflesso' implica il superamento della semplice visione a favore della commozione, di una partecipazione più profonda. Un'esperienza emozionale meno effimera e più fisica, interiorizzata, che prende forza a partire da altre immagini, vicine o lontane, nel tempo e nella storia. Pensando a immagini cronologicamente 'vicine', vengono in mente innanzitutto quelle di *Moving Stillness Mt. Rainier* (1979), dove le riprese della montagna sono proiettate su uno specchio d'acqua che poi le riflette sullo schermo.[70] Sul fronte iconografico-figurativo, ci spostiamo di nuovo nel contesto tardo rinascimentale. In *Surrender*, per esempio, l'uso della «mezza figura» riecheggia la pittura devozionale quattro-cinquecentesca, dove venne introdotta «con una funzione specifica», come evidenzia Settis.

> Mediante la rappresentazione per piani ravvicinati [...] l'osservatore è "chiamato" dentro lo spazio di azione del quadro. Condivide la scena sacra, e viene al tempo stesso invitato a "completare" mentalmente le figure rappresentate solo a metà e a immaginarsene gestualità e movimenti. [71]

È il potere dell'assenza, o meglio, della non visione. È lo stesso che ha favorito, secoli dopo, il potere acusmatico della radio; lo stesso che gioca un ruolo fondamentale anche nel cinema e che è stato importantissimo pure per la televisione degli inizi, la cui bassa definizione, secondo Ragghianti (e poi anche secondo McLuhan, seppure con approccio diverso), doveva funzionare nel medesimo modo. Quel 'non finito' era utile all'occhio per completare l'immagine.

Le altre fonti di *Surrender* sono rintracciabili nelle teorie sull'espressione di Charles Le Brun, così come negli studi di teste di Antonio da Pereda,[72] sicuramente contemplati anche per l'opera che ha dato inizio a *The Passions*, *The Quintet of the Astonished*.[73] Incentrato anch'esso sul formato della mezza figura e commissionato dalla National Gallery di Londra, *The Quintet of the Astonished*, posto a chiusura della prima parte del percorso del Grand Palais, è uno dei video della serie dei *Quintet* di cui Viola aveva condiviso opinioni e dibattuto «a margine» degli incontri seminariali con il direttore del Getty.[74] Il lavoro trae ispirazione in parte dall'*Adorazione dei Magi* di Andrea Mantegna (1495-1505), presente al Getty Center, e in parte dall'*Incoronazione di spine* (1485 ca.) di Hieronymus Bosch, la tavola londinese della National Gallery. In queste opere la gamma delle espressioni facciali e delle emozioni viene esplosa attraverso più figure a mezzo busto, richiamate, nella proiezione, da cinque attori a cui Viola assegna uno stato emotivo diverso. Il risultato finale è simile a una polifonia visiva, impreziosita e intensificata, ancora una volta, da un

rallentamento estremo del movimento e da un trattamento dell'immagine, resa silenziosamente e cromaticamente potente, che in parte la ricongiungono ai dipinti che l'hanno ispirata.

6. *Emozioni latenti*

Presente, in prevalenza, nei lavori del ciclo *The Passions*, e tra queste particolarmente evidente in *Observance* (2002),[75] un'opera non esposta al Grand Palais, in linea con quel potere dell'assenza di cui abbiamo parlato poco fa, l'idea del riflesso come alimentatore di conoscenza è accresciuta in Viola dall'enigmaticità delle immagini. A differenza delle opere da cui trae ispirazione, Viola non fa vedere la sorgente dell'emozione. Le sue figure mostrano una reazione emotiva, ma non si sa a cosa sia dovuta. Accostando idealmente l'*Incoronazione di spine* con *The Quintet of the Astonished* lo si nota subito: mentre nella tavola di Bosch tutti i personaggi hanno occhi e gesti rivolti al «*Cristo deriso*» (che è quindi il motivo degli sguardi e dei gesti), in Viola ogni figura è concentrata sui propri sentimenti. L'orientamento emozionale è diverso.

Tra la fine degli anni Settanta e nel corso degli anni Ottanta, al contrario, Viola aveva indagato il funzionamento delle emozioni essenzialmente mettendo in scena immagini che funzionassero da inneschi emotivi e fossero costruite come possibili leve introspettive. Se ne ha un esempio con *The Sleep of Reason* (1989),[76] installazione che collega la prima alla seconda parte dell'esposizione ed esito di vari rimandi iconografici. L'opera è, di fatto, un chiaro riferimento all'incisione di Goya *Il sonno della ragione genera mostri* (1797), ma ha anche una matrice nel video monocanale *Ancient of Days* (1979) e in un'altra installazione, *Heaven and Hell* (1985), senza la quale, probabilmente, non sarebbe nata neanche la già descritta *Heaven and Earth*, diversa e affine al tempo stesso.

Ancient of Days, *Heaven and Hell* e *The Sleep of Reason*, riportate in quest'ordine, è come se fossero l'una l'evoluzione dell'altra. Nell'ultima parte di *Ancient of Days*[77] la videocamera inquadra in primo piano lo sfondo di una parete, di cui si vede solo il piano superiore di una credenza – molto lucido e quindi con un forte potere riflettente – con sopra un orologio e un vaso di rose bianche, e un po' più in alto, sulla sinistra, l'immagine di un quadro di paesaggio, dall'identità multipla e rinnovata: è opera pittorica, fotografia e immagine in movimento, leggermente accelerata. Questa forma di confronto, di integrazione e compresenza 'tra' e 'di' media è in *Heaven and Hell* dilatata e approfondita. L'aspetto fondamentale dell'installazione sta nell'affermare la coesistenza di due realtà parallele. L'opera è costituita da due stanze identiche. Una è interamente rivestita di specchi, l'altra è totalmente bianca. Nella prima sono proiettate immagini piuttosto violente e selvagge, accompagnate da un tappeto sonoro altrettanto duro. Suoni e immagini oppressive che i riflessi multipli degli specchi enfatizzano, dando allo spettatore l'impressione di vivere sulla propria pelle quanto sta accadendo in quel momento e in quel determinato spazio. La stanza bianca è invece dotata di due porte e arredata con una sedia, un quadro, una lampada e un tavolo con sopra un televisore, che mostra le stesse immagini presentate nella prima stanza, attenuate di senso. Incorniciate dal piccolo schermo queste diventano innocue; perdono tutta la loro forza, resa ancora più debole da un dolce suono di sottofondo, proveniente da una radio.

In *The Sleep of Reason* la stessa tipologia dialogica convive all'interno di una medesima stanza e ha una finalità leggermente diversa. Tutto accade in un solo spazio, spoglio e simile alla stanza bianca di *Heaven and Hell*, e con degli ingredienti che giungono diretta-

mente da *Ancient of Days.*

Su una credenza da soggiorno, classica e anonima, Viola ha posto un abat-jour spento, un orologio, regolato sull'ora reale e sempre in funzione, un vaso con delle rose bianche di plastica e un monitor che mostra, in bianco e nero, l'immagine registrata e inalterata di una persona che sta dormendo.

All'improvviso, con tempi irregolari, controllati da un software, la stanza diventa buia e tre sinistre proiezioni gigantesche, accompagnate da suoni forti e duri, appaiono su tre delle quattro pareti. Le immagini durano pochi secondi per poi sparire senza lasciare traccia, o riapparire inaspettatamente:

> come se la stanza avesse una crisi di schizofrenia e diventasse, per un momento, qualcos'altro. In un certo senso, ho concepito questa installazione pensando ai due mondi in cui viviamo. Il primo, quello cosiddetto normale, è un mondo molto confortevole, in cui ci circondiamo di cose che ci danno piacere e conforto; il secondo, quello nascosto, è il mondo degli eccessi. Ho quindi immaginato che esista una superficie attraverso la quale qualcosa, che può essere fermato, ogni tanto affiori e poi sparisca di nuovo.[78]

Ne *Il sonno della ragione genera mostri* Goya ha reso l'abbrutimento dei tempi, specchio di una Spagna assai poco illuminata, con la rappresentazione dell'uomo addormentato circondato da mostri. In *The Sleep of Reason* il sonno di Viola, figurato e reale, diventa un modo per raggiungere un'individualità che potrebbe non essere accessibile in stato di veglia; una scossa emotiva improvvisa, un turbamento, una messa in risalto dell'alterazione come forza intuitiva presente nell'esistenza, che può emergere proprio grazie all'abbandono della razionalità.

Le alterazioni sensoriali sono parte del reale. Indipendentemente dal fatto che si palesino sotto forma di sogni o incubi, corrispondono ad allucinazioni del pensiero che partono da un contesto fisico, tangibile, alterato, però, percettivamente, da vari gradi di insufficienza visiva, uditiva e cognitiva.

> Se si crede che le allucinazioni siano la manifestazione di uno squilibrio fisico o biologico nel cervello, allora i miraggi e le deformazioni dovute al calore del deserto potrebbero essere considerati come allucinazioni del paesaggio. È come se ci si trovasse fisicamente nel sogno stesso di un altro.[79]

7. La vulnerabilità del reale

Nel 1979, una decina di anni prima di *The Sleep of Reason*, proprio il forte interesse verso il funzionamento delle immagini in qualità di «organismi» vivi, e dei sensi nei confronti degli stimoli ambientali, spinge Bill Viola a condurre ricerche sull'esistenza in natura, al di fuori del corpo, di altre forme di distorsione percettiva.

Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat) (1979)[80] è il primo esito delle sue investigazioni e proprio a questo video è stata affidata l'apertura della seconda parte del percorso espositivo parigino. Come anticipato da *The Sleep of Reason*, nel suo doppio ruolo di prologo della prima parte e preludio di quest'ultima, e come testimoniato, insieme a *Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat),* da *The Encounter* (2012), *Walking on The Edge*, (2012) e il ciclo delle cinque monumentali installazioni *Going Forth by Day* (2002),

la parte centrale di *Bill Viola* si presenta all'insegna della vulnerabilità del reale nelle sue molteplici sfumature. Il filo rosso che qui attraversa le installazioni è alimentato dalla domanda «Dove sono?», che in parte comprende anche il «Dove vado?», e guida gli occhi attraverso straordinari scenari paesaggistici, rende protagonista il corpo in un sintomatico dialogo tra superfici bidimensionali e la tridimensionalità degli spazi, dà la parola a tecnologie sempre più avanzate e introduce altri importanti raccordi con la storia dell'arte e alcuni dei suoi grandi maestri.

Oltre al filo rosso di fondo, l'elemento che unisce i primi tre lavori è il fenomeno del miraggio. L'illusione ottica prodotta dalla combinazione dell'aria calda con la luce del sole, che a *Chott el-Djerid* è all'origine di quei suggestivi, quanto irreali, movimenti dell'orizzonte paesaggistico visti nel video del 1979, torna a distanza di alcuni anni negli sfondi diafani di *The Encounter* (2012) e *Walking on The Edge* (2012). Entrambe le opere fanno parte della serie intitolata proprio *Mirage*, in cui Viola esplora ulteriormente il fenomeno, caricandolo però, stavolta, di una funzione diversa rispetto al passato.

Nel *Portrait* del 1979 immagini e suoni sono, soprattutto, ambasciatori di una dimensione di grande fascino, fortemente ancorata al carattere distintivo e al potere evocativo di alcuni luoghi, anche se non tutti dichiarati nel titolo. Le riprese effettuate nell'area desertica di *Chott el-Djerid* si alternano, infatti, a quelle delle freddissime praterie dell'Illinois e della tundra artica del Saskatchewan,[81] e tutte hanno carattere pressoché documentaristico. Nei successivi *mirages*, invece, le cose cambieranno.

Nell'intera serie il letto del grande lago prosciugato, El Mirage, nel Deserto del Mojave in California (è da qui che deriva il nome),[82] e l'immagine del miraggio che lì si produce non rispecchiano più la situazione delle condizioni climatiche e ambientali di un posto, ma diventano un costante sfondo metaforico che in tutti i lavori si amalgama a figure di uomini e donne di età diverse, e vibra all'unisono con loro per sviluppare dei micronuclei narrativi.

Al Grand Palais se ne è avuto un saggio. All'inizio dei video le figure di *The Encounter* e *Walking on The Edge* sono quasi inscindibili dal paesaggio. Il loro impercettibile ma progressivo avanzare verso la videocamera, 'costruito' grazie a riprese ad alta definizione, poi iper rallentato e riprodotto su schermi al plasma di medio formato orizzontale o verticale,[83] appare a lungo come un tutt'uno con il paesaggio. Nel momento in cui le figure si fanno più leggibili, quel lento procedere diventa, insieme al contesto ambientale, veicolo di un piccolo racconto; un messaggio di taglio allegorico affidato qui, a differenza di *Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)*, esclusivamente alle immagini. L'audio è assente.

In *Walking On The Edge*[84] a essere protagoniste sono due figure maschili, forse un padre e un figlio. Nell'approssimarsi all'obiettivo si avvicinano anche l'uno all'altro, ma non appena le loro braccia si sfiorano, i loro occhi si scambiano a stento uno sguardo, forse un sorriso, e i due si riallontanano di nuovo disegnando virtualmente un percorso a x, fino a uscire dai margini di un 'campo' rimasto aridamente vuoto.

In *The Encounter*[85] muta il genere delle figure. Protagoniste sono due donne, vestite con lunghi abiti leggeri e svolazzanti, che attraversano il torrido paesaggio desertico in parallelo. Nel momento in cui giungono in primo piano, chiaramente leggibili, si voltano l'una verso l'altra e staccandosi dalle rispettive posizioni (coincidenti, per noi che guardiamo, con i margini laterali dello schermo) si avvicinano per incontrarsi. Dopo *The Greeting*, Viola ha filmato un altro incontro e come le Elisabetta e Maria riprese nel 1995, anche in questo caso ha prediletto due donne di età diversa. Il momento dell'abbraccio è stato però superato a favore di un altro gesto. La donna più anziana porge alla più giovane un dono, un piccolo contenitore che non è dato sapere cosa contenga. Il tempo della

consegna, uno sguardo complice, pochi attimi insieme, e le due donne si scambiano di posto per riprendere il cammino parallelo, proseguendolo a ritroso. Se non fosse per il leggero sventolare degli abiti, il gesto emblematico della consegna, esattamente al centro dell'inquadratura, apparirebbe come in un fermo immagine. Ma il tempo è fluido, scorre, si lascia attraversare e la sosta non può durare se non il necessario per un passaggio di consegne, ciclico e inarrestabile.

Le medie dimensioni dello schermo sono un ulteriore strumento per sottolineare la solenne e simbolica naturalezza di un momento condivisibile e intensificare, proprio attraverso la rappresentazione 'mediata' da un contenitore e una superficie ridotti e misurabili, il senso della vastità e dell'incommensurabilità spazio-temporale. L'*escamotage* – dare enfasi all'estensione attraverso il suo contrario – è stato contemplato anche in *Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)*, così come l'impiego di uno speciale obiettivo in grado di resistere alle estremità atmosferiche e restituire una trama elettronica assai vicina alla pittura di ambito impressionista. Nonostante questo, nel passaggio dall'opera del 1979 alla serie *Mirage* alle corrispondenze si sostituiscono alcune differenze. In aggiunta al cambio di apparato tecnologico, analogico prima, digitale dopo, le opere si distanziano anche per le modalità di ripresa. L'avvicendarsi dell'inquadratura fissa a quella in movimento,[86] in linea con le scelte adottate da Viola a metà degli anni Novanta, in *Mirage* cede il passo a lunghissimi piani sequenza a ripresa unica, utili a mettere in risalto «la posizione che gli esseri umani occupano nell'ordine naturale, sia sotto l'aspetto fisico che metafisico».[87]

Going Forth By Day, 2002
Video/sound installation
A projected image cycle in five parts
Five High-Definition color video channels projected onto walls in dark room; two channels of stereo sound for four panels; one panel with 4 channels spatial quadraphonic sound
Room dimensions: 17 x 64 x 27 ft (5.2 x 19.5 x 8.15 m)
36:00 minutes
Performers: Melina Bielefelt, Ernie Charles, Hector Contraras, John Fleck, Weba Garretson, Dan Gerrity, Butch Hammett, John Hay, Willie Jackson, Valerie Spencer, Lois Stark, Richard Stobie, Michael Eric Strickland
Photo: Mathias Schormann

Tale affermazione è oltremodo valida per *Going Forth by Day*,[88] realizzata nel 2002 per il Guggenheim Museum di Berlino[89] e considerata da molti il momento nevralgico dell'esposizione parigina. *Going Forth by Day* è, con le parole di Kira Perov, un grande «affresco numerico suddiviso in cinque parti»,[90] per realizzare il quale sono stati costruiti set hollywoodiani e sono stati ingaggiati tecnici specializzati, con altissime competenze di produzione e post produzione. Viola inaugura qui l'alta definizione[91] e, come è solito fare con ogni tipo di tecnologia, la combina con suggestioni e contenuti prodotti da secoli di consapevolezza storica e artistica.[92] Fino a questo momento abbiamo incontrato dittici, trittici, predelle e con gli occhi dell'artista abbiamo rivisitato solo alcuni dei maestri e delle epoche con cui Viola si è confrontato. In *Going Forth by Day* il riferimento è ancora una volta esplicitato. Ad essere chiamati in scena sono Luca Signorelli, con il suo ciclo di affreschi sulla fine del mondo e il *Giudizio universale* nel Duomo di Orvieto, e soprattutto Giotto e la Cappella degli Scrovegni (Padova), apoteosi combinatoria di superfici bidimensionali, spazio architettonico e narrazione.

> La Cappella degli Scrovegni a Padova è una delle più grandi installazioni del mondo dell'arte perché è un gigantesco racconto a tre dimensioni in cui entri [...] I suoi cicli

> di affreschi si possono considerare i primi film in cui c'era di tutto: emozioni, sensazioni, storia. Mancava solo il movimento.[93]

> L'idea è nata quando ho visitato la Cappella degli Scrovegni a Padova [...]. Quando ho visto lo spazio sono rimasto sopraffatto. Dopo il primo impatto, quando mi sono ripreso, ho riflettuto sul fatto che ogni superficie era affrescata, è stato come entrare in una realtà virtuale. [...] Così ho iniziato a progettare un grande ciclo di immagini, connesse ma indipendenti. Quello che mi ha affascinato era entrare in uno spazio e camminare dentro le immagini. È quello che ho fatto in *Going Forth by Day*. Entri in un luogo illuminato solo dai bagliori delle proiezioni per camminare, come in un sentiero, in questa lunga stanza e attraversare il ciclo eterno della vita e della morte, della creazione e della distruzione.[94]

Con nuove tecnologie e in continuità con l'imponente lezione spettatoriale offerta dalla Cappella degli Scrovegni, in *Going Forth by Day* Viola affronta il macro tema dell'esistenza applicando all'installazione delle opere i criteri progettuali del modello immersivo giottesco: uno sviluppo dell'azione per 'quadri' narrativi contenuti in un unico spazio, non solo visivamente, ma anche acusticamente avvolgente. L'interesse verso un'arte «collegata al corpo»,[95] con un coinvolgimento plurisensoriale dello spettatore che, libero di muoversi o di stazionare di fronte alle immagini, riconquista un ruolo fortemente partecipativo, non nasce con *Going Forth by Day.* Risale a circa quarant'anni prima, a quando Viola giunse a Firenze per lavorare per Maria Gloria Bicocchi e Art/Tapes/22.[96] Lì comprese per la prima volta che l'arte presente nelle chiese fiorentine era una «forma di installazione». Rispetto al passato, il ciclo del 2002 è però il primo in cui le opere convivono all'interno di un solo grande spazio – a differenza di quanto accaduto con altri cicli, come *Buried Secrets* o *Five Angels for the Millennium* (2001), dove le opere sono installate in più ambienti. *Fire Birth*, *The Path*, *The Deluge*, *The Voyage*, *First Light* – queste le cinque proiezioni da cui è composto – esplorano rispettivamente i temi della nascita (come ingresso nell'al di qua), del sentiero della vita, del diluvio (quasi una forma di *Giudizio universale*), della morte, come ulteriore momento di passaggio e della rinascita risuonando simultaneamente in una gigantesca opera corale, mandata in *loop* direttamente sulle pareti dell'enorme sala del Grand Palais (di più di 150 mq!). Scomparsi i supporti, le cinque finestre affiancate, le sequenze stagionali e l'ordine rigoroso di *Catherine's Room* si sono qui trasformati in imponenti proiezioni simultanee di trentacinque minuti ciascuna, a cui si può accedere dopo aver varcato una soglia, cioè un'apertura praticata in *Fire Birth*, prima opera del ciclo, tra le immagini di un enigmatico liquido rossastro (che ha in sé sia la potenza dell'acqua che la violenza del fuoco), dove il fluttuare di una figura sembra indicare la necessità di una trasformazione.

È l'uscita da uno *status* e l'inizio di un nuovo movimento. Le dimensioni delle proiezioni appaiono subito diverse. Il percorso visivo si snoda idealmente in senso orario procedendo lungo una ciclica linearità, anche se non c'è un vero e proprio inizio, è assente una conclusione e chi ha varcato la soglia non si può rendere subito conto di tutto ciò!

Seguendo l'orientamento dato da Viola, sulla sinistra è posta *The Path*, undici metri di straordinaria maestosità[97] che ha per protagonista un flusso costante di persone che camminano in un bosco, lungo un sentiero di cui non si vede né l'inizio e né la fine. L'avanzare è a passo variabile. Ci sono persone giovani, anziane, bambini; persone comuni procedono in un'unica direzione, portando con sé un oggetto, o un bagaglio, più o meno pesante. Un'indicazione, insomma, di memoria personale a cui, con l'immagine del bosco,

se ne associa una altra, più pubblica, collettiva e storica.

Come per *Emergence* (2002), in cui Viola ha contaminato l'impianto della Pietà di Masolino da Panicale con elementi tratti dalle Pietà di Sebastiano del Piombo, di Michelangelo (Pietà Rondanini) e di Raffaello (Pala Baglioni), anche con il bosco di *The Path* è accaduto qualcosa di simile. I richiami possono essere a due tavole di medio formato di altri grandi maestri del Rinascimento: la tavola botticelliana esposta al Prado e dedicata a Nastagio degli Onesti, dove nel racconto pittorico, ambientato di giorno, gli alberi si interpongono alle figure, e la *Caccia notturna* di Paolo Uccello, presente all'Ashmolean Museum di Oxford,[98] che ha, invece, come suggerisce il titolo, un'ambientazione notturna.

A differenza di quanto accaduto in opere come *Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)* o la serie *Mirage*, dove l'immensità dello spazio è enfatizzata, quasi per contrasto, dalla riduzione dello schermo, con le tavole appena citate l'esiguità del formato lancia una sfida al contrario. Il formato rettangolare delle tavole, che si aggira in entrambe le opere intorno al metro di lunghezza, in proiezione può tradursi in uno spazio 'magnificato' grazie alla restituzione dettagliatissima permessa dall'alta definizione.

Tornando alla grande sala della mostra, *The Deluge* è forse il lavoro con le maggiori problematiche produttive.[99] Il riferimento iconografico è agli affreschi del *Finimondo* (1499-1502) di Luca Signorelli, a cui Viola si rifarà due anni più tardi anche con *The Raft* (2004).[100] Con il terzo 'quadro' si giunge in un altro contesto, radicalmente diverso dal precedente. Non più un bosco, ma la scenografia ben costruita, e posta in primo piano, di un piccolo edificio e della porzione di marciapiede sottostante. Qui, di fronte all'obiettivo immobile della camera, un via vai di persone è colto nel proprio affaccendarsi quotidiano, finché, anticipata da una frenesia crescente di azioni e suoni, l'ordinaria quotidianità è sconvolta da un flusso d'acqua eccezionale che, come un torrente in piena, fuoriesce dall'edificio, trascinando con sé persone e cose.

L'uomo però fa parte di un tutto che evolve a prescindere da forme di distruzione e morte. Il concetto è ripreso in *The Voyage*, quarto 'quadro', dove l'acqua è ancora una volta presente. La si vede dall'alto, stavolta, in secondo piano, sotto forma di un sereno lago. In un'unica proiezione, traendo ancora una volta ispirazione dalla pittura di Giotto, ma anche dalla tradizione pittorica orientale giapponese «in cui una stessa figura compare in punti diversi del proprio viaggio»,[101] Viola condensa più azioni: a sinistra, su una collinetta, nello spaccato di una piccola casa che domina il lago dall'alto, assistiamo al congedo dalla vita terrena di un uomo anziano e al dolore dei suoi figli. In basso, in parallelo, i suoi beni sono mano a mano caricati su una barca, alla presenza di una donna, anziana anch'essa. A fine sequenza l'uomo, che vedremo di nuovo vivo, si unirà a lei, insieme saliranno sulla barca e cominceranno con tutto il carico il loro viaggio sul lago. Le riprese sono state effettuate da due angolazioni diverse e con due differenti focali: la casa è stata ripresa da lontano con un teleobiettivo, mentre la scena sul lago è stata girata dall'alto con un grandangolare. Soltanto successivamente le due parti sono state riunite in uno stesso frame.

La parete che ospita *The Voyage* contiene anche un'altra proiezione, a questa concettualmente analoga. La dimensione di un tempo vissuto come speranza e attesa, reali e ipotetiche, rivive ancora in un'altra sfumatura in *First Light.* Qui vediamo dei soccorritori intenti a rimettere a posto le proprie cose, e nella scheda dedicata all'opera Viola ci racconta che il riordino avviene dopo una notte passata a cercare di salvare un gruppo di persone sorpreso in una zona desertica da un'improvvisa e violenta inondazione.[102] Una donna, ammutolita dal dolore ma composta, contenuta nella sua sofferenza e con lo sguardo perso nell'area duramente colpita, sosta sul bordo di una delle voragini provo-

cate dall'irruenza dell'acqua, nella speranza che chi è ancora disperso possa comunque essere recuperato. Esauriti dalla stanchezza e dall'ansia, la donna e i soccorritori rimasti con lei si prendono una pausa e si addormentano. A questo punto quel corpo disperso e non ancora recuperato riemerge, elevandosi (biancovestito) lentamente nell'aria, senza essere visto da nessuno dei presenti, sotto una pioggia sempre più consistente e un cielo che, nelle luci dell'alba, tende a schiarirsi.

Delle cinque opere del ciclo *First Light* ha richiesto i maggiori sforzi produttivi,[103] mentre dal punto di vista estetico è forse stata la più difficile e anche la più delicata da realizzare.[104] Il senso dell'intero lavoro è comunque chiaro. Al di là della tradizione iconografica cristiana e pagana – nel catalogo si legge che la scena dei soccorritori è ambientata il giorno dell'equinozio di Primavera –[105] l'intero ciclo è un inno al tempo e all'esperienza secolare, messa sempre in mostra con l'ausilio del passato. Un passato lontano, che vive tra le pieghe della storia, del pensiero e dell'arte, con i suoi religiosi e laici 'giudizi', le rinascite e le sue storie per quadri, contigui.

L'esistenza dispiegata nelle sfumature di una temporalità artificiale contribuisce allora a far affiorare gli elementi difficili e profondamente intimi della sfera emotiva, tesi a diventare fragilissimi, e ancora più comuni, quando il meccanismo del tempo reale si rompe e sembrano saltare sia le attese che le speranze.

8. Metamorfosi e nuovi inizi

La mediazione tra la seconda e l'ultima parte del percorso è stata affidata a *Presence* (1995), installazione esclusivamente sonora tra le più duttili e flessibili della carriera di Viola. Nel 1995 *Presence* è presentata per la prima volta tra le opere di *Buried Secrets* nel padiglione americano dei Giardini della Biennale d'Arte di Venezia. Per questa prima esposizione Viola aveva usato la struttura della cupola dello stesso padiglione come architettura potenziante l'effetto acustico dei suoni, costituiti da voci di persone di età diversa (dai vagiti dei bambini ai timbri di voce delle persone anziane), messaggere di pensieri interiori e segreti, diffusi nell'ambiente con intensità differenziata, fino al limite della percezione. Negli allestimenti successivi di *Buried Secrets*, *Presence* è stata regolarmente riadattata allo spazio.[106] Subito dopo la Biennale, ad esempio, l'intero ciclo è stato allestito all'Art State University Art Museum Tempe, in Arizona (dal 9 marzo al 9 giugno del 1996), dove l'installazione è stata dislocata su due piani. Il suono di queste voci sussurrate, mai comprensibili chiaramente, sparse nell'aria sotto forma di bisbigli, come a formare un tappeto costante e variegato di timbri e tonalità, in questo caso accompagnava lo spettatore anche fuori dal luogo della loro propagazione.

Nell'allestimento del Grand Palais la situazione è simile. *Presence* la troviamo invisibilmente allestita sulla scala che collega i due piani della mostra. Stavolta non ci sono immagini a catturare l'attenzione, sono i suoni che raggiungono il visitatore, lo sorprendono mentre scende al piano sottostante, e lo accompagnano fin quasi dentro all'installazione successiva, dove si mescoleranno e lasceranno discretamente spazio ad altri suoni e, di nuovo, alle immagini.

La strada verso la fine del 'viaggio', costellato anche da produzioni recenti, si apre o con *Tristan's Ascension (The Sound of a Mountain Under a Waterfall)* o con *Fire Woman*, indifferentemente, dato che le gigantesche proiezioni – tre per sei metri di verticalità – si alternano su uno stesso schermo e nel momento in cui si esce da *Presence* non si sa quale delle due si offra per prima alla visione.

Collocate esattamente nello spazio sottostante *The Sleep of Reason*, sia *Tristan's Ascension* che *Fire Woman* hanno origine dal *Tristan und Isolde* di Richard Wagner, messa in scena, come è stato anticipato, da Peter Sellars all'Opéra di Parigi nel 2005. Le proiezioni sintetizzano la fine del terzo atto e Viola, per realizzarle, trae ispirazione dall'invocazione della 'morte d'amore' di Isolde, concentrandosi sull' immensità di un sentimento che potrà 'vivere', a questo punto, soltanto trascendendo il corpo. L'affrancamento si traduce per Tristan in una 'ascensione' e per Isolde in una 'caduta'.

In *Fire Woman*[107] Isolde è una scura *silhouette* posta di fronte a un enorme muro di fiamme. Un lento movimento delle braccia verso l'alto, un passo in avanti e un forte aumento della componente sonora preannunciano il suo gesto. Il cadere in acqua è accompagnato da una grande deflagrazione. Alla massima risonanza spaziale corrisponde la fusione della silhouette con il suo riflesso, e a questa segue, come in *Surrender* (2001), un lungo amalgamarsi di colori, che va avanti fino a quando il giallo delle fiamme non viene definitivamente inghiottito dal blu intenso dell'acqua.

Opposta è la rappresentazione di *Tristan's Ascension*.[108] Il corpo di Tristan, vestito di bianco, spicca su un fondo scuro uniforme e appare disteso su una base rettangolare, in pietra. Lentamente, alcune gocce d'acqua si trasformano in uno scroscio torrenziale che da terra sale verso l'alto. Il corpo di Tristan ne è investito ma, sollevandosi in più punti e ricadendo mollemente su se stesso, inizialmente sembra porre resistenza; soltanto in un secondo momento cede alla forza dell'acqua e si eleva fino a scomparire, sospinto dall'irruenza del flusso.

I due lavori rievocano in modo evidente opere precedenti di Viola, a partire da *The Crossing* (1996), la cui impostazione fa da matrice comune. Per *Fire Woman*, oltre alla citata *Surrender*, non passa inosservato il richiamo a *Déserts* e ancor prima a *The Reflecting Pool*, così come per *Tristan's Ascension* il diretto collegamento è proprio a *First Light* e un evidente rimando è *The Deluge* o *The Raft* (2004).

In *Man Searching for Immortality / Woman Searching for Eternity* (2013) la dura pietra su cui, nell'altra opera giaceva Tristan si tinge di nero, si duplica e diventa uno schermo di proiezione. Due vere lastre di granito rettangolari e gemelle, poste a mo' di dittico e con uno sviluppo verticale che supera i due metri di altezza, mostrano un uomo e una donna avanti con l'età. Sono completamente nudi; sui loro corpi i segni del tempo si scoprono tra i capelli argentei, le vene in rilievo e le rughe della pelle. Talvolta sia l'uomo che la donna guardano in macchina; per la maggior parte del tempo, però, scrutano con attenzione il proprio corpo e per un lungo periodo lo osservano aiutandosi con una piccola torcia elettrica.

La durata della proiezione è di 18'54" e l'opera è tra le più interessanti della mostra. Rievoca e unisce la forza atavica di un materiale come il granito – antico, magmatico e fluido prima di trasformarsi in dura roccia – alla potenza di un'immagine che si tramanda da millenni, oralmente e iconograficamente. I corpi del dittico potrebbero ricondurci agli Adamo ed Eva di Masaccio, di Masolino, o di Dürer, ma il loro candore segnato dal tempo si oppone all'immagine tradizionale della famosa coppia, immortalata spesso nel fiore degli anni. L'Adamo ed Eva di Viola contrastano sia con la secolare immagine stereotipata che con la materia da cui sembrano emergere. Anche il granito ci fa viaggiare verso altre opere. Viola nel 1994 lo ha usato come materiale riflettente in *Stations* – installazione antesignana, per il principio compositivo, anche della appena incontrata *Surrender* – ponendolo al di sotto di ognuna delle cinque proiezioni di cui l'opera si compone, quasi come fosse uno specchio d'acqua su cui appare il riflesso simultaneo, e raddrizzato, dei molli corpi proiettati capovolti al di sopra. Una superficie imperscrutabile e inquietante, statica

ma apparentemente fluida e viscosa, su cui i corpi sembrano galleggiare, scivolare fuori dal limite della lastra per riprecipitarvi in un secondo momento, accompagnati da un grande boato.

In *Man Searching for Immortality / Woman Searching for Eternity*[109] non accade nulla di tutto questo. I corpi, inizialmente in bianco e nero, avanzano dalla profondità della lastra e lentamente si colorano. Nei movimenti lenti, gentili e calibrati, mostrano tutta la loro ieratica serenità e quando hanno finito di lavorare su se stessi ritornano, imperturbabili, verso quella profondità da cui erano emersi, riacquistando progressivamente il bianco e nero. Il frammento di granito fa loro da supporto, è una soglia di pietra dal sapore eterno, che rivela e al tempo stesso custodisce corpi ricchi di vissuto. Nell'opera si 'celebra' l'incontro di una forza che rimane anche a luci spente, e di una fragilità che ciclicamente appare per poi scomparire; entrambe, nelle loro rispettive e specifiche essenze, sono il risultato di un lungo, corroborante cammino.

Del passaggio da un oscuro mondo in bianco e nero ad uno colorato, di ipotetiche soglie, di rivelazione e ciclicità parla anche *Three Women* (2008),[110] opera del ciclo *Transfigurations.*

> Il titolo della serie, *Transfigurations* (che comprende *Three Women*, 2008, e *Visitation* non in mostra *n.d.c*. 2008), si riferisce a un raro processo in cui sia la sostanza che l'essenza di un'entità vengono riconfigurate. In termini fisici, una trasfigurazione è un cambiamento nella forma, un rimodellamento dell'aspetto, una metamorfosi. La parola deriva dal greco antico "metemorphothe", o "metamorphosis", e suggerisce un totale rinnovamento. Tuttavia, la parola assume il suo pieno significato nel contesto spirituale, quando si riferisce al momento in cui una persona o un oggetto si trasforma non con interventi esterni, ma dal di dentro. Il conseguente cambiamento è assoluto e completo, colpisce il cuore e l'anima del soggetto. Sebbene talvolta l'aspetto esteriore possa essere, modificato, in questo processo non è comunque necessario. Una più profonda, più forte, completa trasformazione avviene all'interno della persona, fuori dalla vista, e questa riformula ogni fibra del suo essere, fino a irradiarsi al di fuori di questo e influenzare tutto ciò che gli è intorno.[111]

Ad aprire le danze di *Transfigurations* è stata *Ocean without a Shore* (non presente nella mostra parigina), presentata in anteprima mondiale nella settecentesca chiesa di San Gallo a Venezia durante la 52ª Biennale di Venezia, nel 2007. *Three Women* è nata l'anno successivo ed è, rispetto all'opera originaria, una delle variazioni più riuscite. L'idea del trittico, insita in *Ocean without a Shore*, nella triade costituita dalle 'pale' elettroniche poste sopra i tre altari della chiesa, si ripresenta in *Three Women* attraverso le tre figure femminili, di eco classica, che abitano la proiezione. Le ipotetiche figlie di Zeus rispettano solo in parte i canoni rappresentativi con cui sono state dipinte, ad esempio, nella *Primavera* di Botticelli o nelle *Tre Grazie* di Antonio Canova. Pur avendo un alone misterioso che le fa apparire per alcuni istanti quasi come entità soprannaturali, le donne di *Three Women* incarnano l'idea di uno scorrere circolare, di un passaggio generazionale, in parte anche tecnologico.[112] La periodicità del movimento, tipico della danza,[113] congelato nelle altissime versioni pittorica e scultorea, diventa in Viola un flusso invisibile e inarrestabile che contrasta con il lento avanzare delle figure, molto simile a quello incontrato nella serie *Mirages* (anche se in *Transfigurations* non ci sono paesaggi e non sono indagate le relazioni, ma la consapevolezza dell'esistenza).

Come in *Ocean without a Shore*, l'avanzata delle tre donne verso lo spettatore è in bianco e nero ed è tale finché non incontrano una soglia invisibile, una cascata d'acqua tal-

mente trasparente che diventa percepibile solo nel momento in cui viene attraversata. A quel punto l'immagine vira al colore, il suono si intensifica e sullo schermo al plasma (dell'ampiezza di 155,5 x 92,5 x 12,7 cm) l'acqua appare in tutta la sua potenza: è «magica e misteriosa, produce il cambiamento e il rinnovamento».[114] Completamente bagnate e un po' esitanti, le figure si voltano, riprendono il cammino a ritroso e insieme a questo anche il bianco e nero, con alla fine un nuovo significato. La consistenza del granito qui è come se si fosse liquefatta, mentre quella dell'acqua, elemento metamorfico per eccellenza, ha assunto le sembianze di una materia da infrangere, un muro creato goccia dopo goccia, se si pensa a *He Weeps for You*, diventato energico e vigoroso, che possiamo (dovremmo?) avere il coraggio di oltrepassare.

Chi sono? Dove sono? Dove vado? All'ultima domanda non abbiamo la possibilità di ribattere, dice Viola, (e non solo lui), se non attraverso un'autentica risposta data al «Chi sono?» iniziale. La chiave dell'esistenza parte dalla consapevolezza di se stessi. In *Three Women* l'artista la chiama in causa attraverso il ruolo attivo della femminilità, del suo carattere trasformatore. La donna è nell'opera un'individualità iniziatica, misteriosa, archetipica. Una Grande Madre, si potrebbe dire, padrona di una conoscenza più intima e vera, e fecondatrice di una lenta, ma progressiva metamorfosi verso un risveglio del sé.

La consapevolezza prodotta dalla metamorfosi è una trasformazione autentica, avviene dall'interno e tutto il corpo la vive come una rinascita.

A partire dall'inizio del nuovo millennio, nelle dichiarazioni di Viola, complice la morte del padre (a cui dedica *The Voyage*, la quarta proiezione di *Going Forth by Day*), la speranza del rinnovamento diventa un tema sempre più ricorrente. Con *Ascension* (2000), frutto di un errore tecnico[115] che dà il via alla serie *Five Angels for the Millennium* (2001), il corpo è chiamato a uscire dagli abissi emozionali e limbici che rischiano di immobilizzarlo, lasciandolo in balia di un'apatia sterile, ben simboleggiata dalla figura dell'uomo sommerso e fluttuante.

La rappresentazione del corpo sott'acqua, pressoché inerte, comincia agli inizi degli anni Novanta, stavolta dopo la morte della madre, con *The Passing* (1991), video monocanale, e di lì a poco sarà reiterata nel pannello centrale di *Nantes Triptich*, in *The Arc of Ascient*, narrata, a voce, in *The Stopping Mind* (1992)[116] e, come abbiamo avuto modo di vedere, esposta e ripetuta in *Stations* e in *First Light.*

Nelle acque blu intenso di *Ascension* il piombare, fragoroso e inaspettato, del corpo diventa indice dell'urgenza di un confronto simultaneo con un mondo interiore per lo più inesplorato e con uno superiore altrettanto ignoto. Accompagnata da una luce di taglio caravaggesco e da un frastuono assordante quanto energizzante, che rende l'atmosfera sommersa carica di innumerevoli effervescenti bollicine, la figura dell'uomo vestito che precipita in acqua a braccia sollevate, tese a rimanere allargate ad altezza delle spalle, condensa in un unico momento due fasi e due ritualità opposte. Nel clima di sospensione, intensificato dalla lentezza della durata, il liquido profondo, quasi amniotico, accoglie e avvolge un corpo secolarmente crocifisso e contestualmente battezzato, condotto a nuova vita. Al suo precipitare l'acqua risponde con un fare elastico che ne implica una risalita, una riemersione. Un'ascensione, per l'appunto, o una catarsi, che lo distanzia dalle inquietudini del proprio caos e lo conduce, nell'esposizione, verso una condizione «pacata».[117]

> L'acqua, come la terra e il fuoco, il vento, lo scatenarsi della natura, che ci travolge così come ci avvolge. Ci sveglia, così come ci culla. Ci dà la vita e ce la sottrae. Tutta l'opera di Bill Viola racconta, rappresenta, mette in scena (negli ultimi anni, con la presenza e la recitazione di attori) il transito degli esseri viventi sulla Terra, la fragilità e la forza di questo transito, il dialogo pacato o violento fra l'uomo e la natura. [118]

Con *The Dreamers*[119] l'esposizione giunge a conclusione. Nella serie dei *Water Portraits*, esposta nell'ultima sala su sette grandi schermi verticali al plasma, il corpo si placa e l'acqua si ridimensiona, trasformandosi ulteriormente.

Non è più né uno specchio riflettente, né una goccia d'acqua, né un flusso irrefrenabile, né un mare profondo messo in agitazione; a differenza delle altre versioni che l'hanno preceduta, compresa quella contenuta nei bidoni di *The Sleepers* (1992),[120] l'acqua è qui un'interfaccia trasparente, appena mossa, che ricopre, come un nirvanico velo, sette figure di uomini e donne di età diverse, illuminate da una luce diurna tenue e uniforme. Vivi ma vicini per molti aspetti all'*Ofelia* (1851-1852) di Millais, i *Dreamers* sommersi sono ritratti poco più che a mezzo busto – ritorna la mezza figura – distesi su un letto di ciottoli simile a quello di un greto di torrente, con indosso abiti che ne raccontano l'individuale quotidianità. Tutti sono in apnea (anche se innaturale, perché rallentata), hanno gli occhi chiusi, un'espressione serena sul volto e i tratti delicatamente alterati dai pigri movimenti di un'acqua carezzevole, quasi levigante, ritmata dai loro stessi movimenti, pressoché impercettibili.

The Dreamers, 2013
Video/Sound Installation
Seven channels of color High-Definition video on seven plasma displays mounted vertically on wall in darkened room; four channels stereo sound
Room dimensions: 21 ft 4 in x 21 ft 4 in x 11 ft 6 in (6.5 x 6.5 x 3.5 m)
Continuously running
Performers: Gleb Kaminer, Rebekah Rife, Mark Ofugi, Madison Corn, Sharon Ferguson, Christian Vincent, Katherine McKalip
Photo: Peter Mallet, Courtesy of Blain|Southern

In *The Dreamers* «l'acqua è un modo di essere eterno».[121] Un'eternità pari a quella raccontata dalle rotonde memorie dei ciottoli di fiume, su cui sono scorsi secoli di transitorietà e si sono sovrapposte, e continueranno a farlo, epoche di storie, potenziate e richiamate nell'opera.

Il 21 luglio 2014 la mostra del Grand Palais, lo abbiamo detto, ha chiuso i battenti. Ma ci sono sedi dove il lavoro di Viola avrà il sapore dell'eternità. Uno speciale *Water Portrait* è ospitato da dicembre 2013 nell'esposizione permanente del Corridoio vasariano, agli Uffizi di Firenze, «città» che gli «ha cambiato la vita»[122] – di fatto la città che ha indirizzato il suo futuro percorso.[123] Si tratta del *Self Portrait, Submerged, donato dallo stesso Viola per celebrare i venti anni dell'associazione Amici degli Uffizi, nata nel 1993* al fine di sostenere la rinascita di quella parte degli Uffizi gravemente ferita dall'attentato dei Georgofili dello stesso anno, e anch'essa vittima tra le vittime. Un video ritratto sommerso che in questa sede estende e nutre il senso delle parole eternità e memoria, arricchendole, come già accaduto in Viola per alcune delle opere nate dopo l'11 settembre del 2001 (*Observance*[124] e *The Raft*) di un valore civile, oltre che storico e artistico. Lo stesso si può dire per *Martyrs*, il lavoro che da maggio scorso è visibile, anche questo stabilmente, alla Cattedrale di Saint Paul a Londra. Il tema dell'opera, il supplizio dell'uomo, non è un omaggio alla Cristianità, ma alla sofferenza e al sacrificio dell'uomo comune, che non ha necessariamente un credo, nei confronti della vulnerabilità, propria e indotta.

> La mia arte non è realmente cinema, non è pittura. Non è realismo, sebbene si avverta spesso come qualcosa di realista, e non è una creazione, poiché tutte le immagini

> derivano dalla vita reale. Penso si tratti piuttosto di un'espansione dei livelli di realtà.[125]

È quanto abbiamo visto al Grand Palais e crediamo di poter ritrovare in prossime esposizioni. L'auspicio, però, è che ci possa essere l'occasione di rivedere anche un Viola meno inflazionato, come quello dei primi tempi.[126] In questo testo l'ampia retrospettiva parigina ci ha dato l'opportunità di riflettere sui nodi e il senso della sua poetica, permettendoci dei salti esplorativi che ci hanno ricongiunto anche a un 'prima' 1977, periodo in cui si trovano i reali semi del suo fare odierno. Avere la possibilità di farlo pure in presenza delle sue opere più datate farebbe la gioia dei moltissimi suoi ammiratori e forse limiterebbe il montare della facile onda misticheggiante, diventata una comoda e sterile etichetta, nel migliore dei casi solo salottiera, che nulla ha a che fare con un'arte orientata verso un passato ricco di memoria e un presente sperimentale, entrambi 'organicamente' ed eternamente in movimento.

---

1 D. Bloch (edited by), *Bill Viola*, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, December 1983 - January 1984 (francese e inglese); testi di Anne-Marie Duguet, Deirdre Boyle, John Hanhardt, Bill Viola.

2 Viola si laurea nel 1973 in *Experimental Studios* presso il College of Visual and Performing Arts della Syracuse University (Syracuse, USA). Al suo attivo ha anche una formazione storico-artistica tradizionale.

3 Cfr. R. Violette, B. Viola (edited by), *Bill Viola, Reasons for Knocking at an Empty House: writings 1973-1994,* Cambridge Massachusetts, The Mitt Press, London, Thames & Hudson in association with Anthony D'Offay Gallery, 1995, pp. 287-289.

4 Che aveva da poco pubblicato il suo lungimirante *Expanded Cinema.* Cfr. G. Youngblood, *Expanded Cinema,* New York, E. P. Dutton & CO, 1970, ed. it P. L. Capucci, S. Fadda (a cura di), Bologna, Clueb, 2013.

5 Bridges / M. Girard, B. Lambert, 'Bill Viola, Grand Palais, L'exposition', https://www.youtube.com/watch?v=Jg19GwNCJU0 [accessed 2 February 2014].

6 J. Neutres, 'La métaphysique de Bill Viola', in J. Neutres, A. M. Duguet (a cura di), *Bill Viola*, Paris, Grand Palais, Galeries nationales, 5 mars - 21 juillet 2014, Paris, Edition de la a Réunion des musées nationaux - Grand Palais, Flammarion, 2014, p. 18.

7 Le opere sono state presentate alla Fondation Cartier pour l'Art Contemporain e alla Biennale d'Art Contemporain di Lione rispettivamente nel 1990 e nel 1995. *The Sleep of Reason* la incontreremo anche in mostra. Dove non sia necessario fare diversamente, le date delle singole opere sono dichiarate tra parentesi soltanto la prima volta che vengono nominate.

8 Jean-Paul Cluzel, Président de la Réunion des musées nationaux - Grand Palais, in J. Neutres, A. M. Duguet, *Bill Viola*, p. 9.

9 D. Bloch, 'Les Vidéo-paysage de Bill Viola', *Art Press*, 80, aprile 1984, pp. 24-26; A. M. Duguet, 'Les videos de Bill Viola: une poétique de l'espace-temps', *Parachute*, 45, dicembre 1986 - febbraio 1987, pp. 10-15, (F), pp. 50-53 (E); R. Bellour, 'An Interview with Bill Viola', *October*, 34, autunno 1985, pp. 91-119, pubblicato anche in 'Entretien avec Bill Viola, L'espace à pleine dent', *Cahiers du cinéma*, 379, 1986, pp. 35-42 e in J. P. Fargier (a cura di), 'Où va la vidéo?', *Cahiers du cinéma*, numero speciale, 14, 1986, pp. 64-73.

10 J. P. Fargier, *Bill Viola, expérience de l'infini*, 2014, 52, MAT Films avec la Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais et TVFIL 78. Con interventi di: Raymond Bellour, Nadeije Dagen, Anne-Marie Duguet, Alain Fleischer, Jean de Loisy, Valentina Valentini e Jérôme Neutres.

11 J. P. Fargier, *The Reflecting Pool de Bill Viola*, Crisnée, Belgio, Éditions Yellow Now, 2005, ed. it. *The Reflecting Pool di Bill Viola*, Roma, Bulzoni Editore, 2009.

12 B. Viola, 'The Reflecting Pool' (estratto), http://www.sfmoma.org/media/features/viola/BV13.html [accessed 2 February 2014]. L'opera segna, infatti, anche l'inizio del sodalizio Viola-Perov che risale esattamente al 1977, anno in cui Viola viene invitato da Kira Perov, fotografa australiana e allora direttrice delle attività culturali dell'Università La Trobe di Melbourne, a presentare il suo lavoro in occasione della mostra *Video Spectrum. The Reflecting Pool*. All'epoca era solo un video, ma nel 1979 diventerà una raccolta di cinque videotape, e questo accade dopo il trasferimento di Kira Perov negli USA e nel periodo in cui Viola lavora come artista residente alla WXXI TV di Rochester.

13 Bill Viola in R. Violette, B. Viola (edited by), *Bill Viola, Reasons*, p. 207.

[14] *Bill Viola*, 'Entretien avec Anne-Marie Duguet', 27 aprile 1986, in A. M. Duguet, *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2002, p. 58.
[15] Bill Viola in R. Violette, B. Viola (edited by), *Bill Viola, Reasons*, p. 61.
[16] B. Viola, 'He Weeps for You' (videoinstallazione) http://www.sfmoma.org/media/features/viola/BV08.html [accessed 2 February 2014].
[17] Per quella che è la storia artistica di Bill Viola, su cui anche l'arte fiamminga del Quattrocento ha un notevole ascendente, la lente ricurva, il gioco di riflessi e l'uso dello spazio architettonico ricordano in parte l'olio su tavola di Jan van Eyck, *Ritratto dei coniugi Arnolfini* (1434), conservato alla National Gallery di Londra. Quando realizza *He Weeps for You* Viola aveva già soggiornato a Firenze e aveva già cominciato a interessarsi, come vedremo in seguito, all'arte del Quattrocento italiano, con la sua stretta relazione tra «l'immagine e l'architettura». «L'atto del dipingere» scrive Viola «diventa [nel rinascimento, *n.d.c.*] una forma architettonica, spaziale, che lo spettatore sperimenta fisicamente camminandovi attraverso». Cfr. R. Violette, B. Viola (edited by), *Bill Viola, Reasons*, p. 105. Non sappiamo, perché non riportato da nessuna fonte, se in quegli anni si fosse anche confrontato con l'arte di van Eyck, anche se può averla incontrata nel corso della sua formazione. Certamente, proprio in questo periodo Viola comincia a lavorare sulla dialettica tra immagini fisse e in movimento e sulla sovrapposizione dei media.
[18] «Mi sono allora reso conto di aver creato qualcosa che definirei uno spazio armonico, in senso musicale; per cui tutti gli elementi presenti nella stanza (la luce, l'architettura, le persone all'interno, il suono dell'acqua) si riflettevano in questo sistema e dipendevano da tutto ciò che succedeva intorno a loro. Per esempio, chiunque entrasse nella stanza, influenzava l'immagine esistente nella stanza stessa. Il sistema diventava quindi un riflesso di se stesso». Bill Viola, San Paolo-Brasile, 27 Settembre 1992, IX Festival Internacional Videobrasil, 20-27 settembre 1992. La registrazione audio della conferenza è stata effettuata da Sandra Lischi; trad. it. G. Pescetto, redazione del testo a mia cura; il testo è inedito, ed è presentato nella sua integralità in A. Di Brino, *Bill Viola, Buried Secrets: un'estetica video tra Occidente e Oriente,* tesi di laurea in Teoria e tecnica dei mezzi di comunicazione audiovisiva, Università degli Studi di Pisa, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 1997-98, p. 75.
[19] B. Di Marino, 'Bill Viola. Nascita, morte e trasfigurazione dell'immagine', *Alias*, supplemento de *il manifesto*, 40, 11 ottobre 2008, p. 6.
[20] M. Senaldi, *Doppio sguardo. Cinema e arte contemporanea*, Milano, Studi Bompiani, 2008, p. 44.
[21] B. Viola, 'Heaven and Earth' (videoinstallazione), http://www.sfmoma.org/media/features/viola/BV11.html [accessed 2 February 2014].
[22] I monitor mostrano l'immagine del primo figlio e della madre di Viola. L'opera é la prima realizzata dopo la morte dell'anziana donna.
[23] B. Viola, 'Nine Attempts to Achieve Immortality' (estratto), https://www.youtube.com/watch?v=vaNKew3vrXs [accessed 2 February 2014].
[24] B. Viola, 'The Veiling' (videoinstallazione), http://www.sfmoma.org/media/features/viola/BV14.html [accessed 2 February 2014].
[25] La videoinstallazione del 1992 è costituita da tre grandi proiezioni affiancate, di 11 metri di lunghezza complessiva. Il contenuto è collegato a *Heaven and Earth* – le due installazioni sono, infatti, dello stesso anno. L'immagine sulla sinistra è un piano sequenza di trenta minuti, privo di modifiche, di una donna che partorisce (Kira Perov). A questa si contrappone, sulla destra, l'immagine di una donna morente (la madre di Viola). La proiezione centrale, che mostra, invece, una persona sott'acqua che fluttua come se fosse persa, alla deriva, è proiettata su di un pannello molto sottile e trasparente che permette alla luce del proiettore di attraversare la superficie dell'immagine lasciandola depositare sullo stesso pannello solo parzialmente. Nella Chapelle de l'Oratoire del Musée des Beaux-Arts di Nantes, dove il trittico era stato disposto, dietro questo sottile schermo, si apriva un'ampia cavità in pietra, come una grande stanza vuota. A tale proposito Viola racconta che «la luce dall'immagine entrava nella stanza e diventava come una nuvola attraverso cui non era possibile vedere. Si aveva quindi un'immagine che esisteva in superficie ma che era offuscata dietro, al di là della superficie». Bill Viola, San Paolo-Brasile, 27 Settembre 1992, p. 111. B. Viola, *Nantes Triptych*, London, Tate http://www.tate.org.uk/art/artworks/viola-nantes-triptych-t06854 [accessed 2 February 2014].
[26] K. Perov, 'Visioni interiori', in K. Perov (a cura di), *Bill Viola, Visioni interiori*, catalogo della mostra (Palazzo delle Esposizioni, Roma, 21 ottobre 2008 – 6 gennaio 2009), Roma, Giunti, 2008, p. 13.
[27] Bill Viola in B. Di Marino, *Bill Viola*, p. 7.
[28] B. Viola, *Information*, New York, Electronic Arts Intermix http://www.eai.org/title.htm?id=2153 [accessed 2 February 2014].
[29] R. Violette, B. Viola (edited by), *Bill Viola, Reasons*, p.177 (la traduzione è mia). *Information* è un'opera nata per sbaglio, il classico incidente tecnico. Viola stava trasferendo un lavoro da un apparecchio di reg-

istrazione ad un altro, quando avvia accidentalmente il pulsante di registrazione dell'apparecchio su cui si trovava il master. Il segnale di avvio si propaga su tutti i circuiti presenti nello studio di registrazione creando fenomeni di interferenze, ottici e sonori, da Viola non controllati.

[30] Si parla di possibilità perché i lavori di Viola non hanno una 'fine' in senso classico. L'opera rimane «aperta». «Bill dice che niente è perfetto. Anzi se si prova a fare l'opera perfetta non funziona. Se si lascia qualcosa aperto si può continuare ad andare avanti. La perfezione blocca tutto. E poi così è possibile per l'osservatore portare qualcosa nell'opera. [...] Noi non abbiamo risposte, ci poniamo delle domande che si pone anche l'osservatore». K. Perov in M. De Leonardis, 'Ritratto nell'acqua, è l'onda di Bill Viola', *Alias*, supplemento de *il manifesto*, 1, 4 gennaio 2014, p. 7.

[31] Per *Nantes Triptych* cfr. nota 25. *The Arc of Ascient* è la prima opera realizzata a 35 mm. R. Violette, B. Viola (edited by), *Bill Viola, Reasons,* p. 290.

[32] R. Violette, B. Viola (edited by), *Bill Viola, Reasons.* Il titolo del libro deriva, in parte, dall'opera omonima: *Reason for Knocking at an Empty House,* 1982.

[33] Che comprende: *Hall of Whispers*, *Interval*, *Presence*, *The Veiling* e *The Greeting*.

[34] B. Viola, 'The Greeting' (estratto), http://www.sfmoma.org/media/features/viola/OS01.html [accessed 2 February 2014].

[35] C. Falciani, A. Natali (a cura di), *Pontormo e Rosso Fiorentino. Divergenti vie della Maniera,* Firenze, Palazzo Strozzi, 8 marzo-20 luglio 2014.

[36] C. Townsend (a cura di), *L'arte di Bill Viola*, Milano, Mondadori, 2005, p. 188.

[37] Bill Viola / Pontormo. Propositura di San Michele, Carmignano, 7 aprile-17 giugno 2001.

[38] V. Gravano, 'La declinazione dell'evento', *Alias*, supplemento de *il manifesto*, 38, 27 settembre 2008, p. 6.

[39] Nell'attesa del Gesù e del San Giovanni Battista.

[40] «Quando prendo in mano una videocamera o un microfono, ho a disposizione un sistema filosofico, non solo degli strumenti, perché mi permettono di fissare ed essere cosciente di quello che capto». Bill Viola in F. Arditi, '«Il più grande videoartista? Giotto». Incontro con Bill Viola che al Guggenheim di New York presenta la sua nuova installazione', *l'Unità*, 4 ottobre 2002, p. 29.

[41] Cfr. S. Bordini, 'Più simile a una nuvola che a una roccia: Bill Viola e le immagini come organismi viventi', in G. Di Giacomo (a cura di), *Ripensare le immagini*, Milano, Mimesis, 2009, pp. 201-212.

[42] B. Viola, 'History, 10 Years, and the Dreamtime', in K. Rae Huffman (edited by), *Video: A Retrospective, 1974-1984*, a cura di Long Beach Museum of Art, Long Beach, 1984, p. 18, trad. it. M. Giovannelli 'La storia, dieci anni (di video) e l'epoca dei sogni', in V. Valentini (a cura di), *Bill Viola. Vedere con la mente e con il cuore*, Roma, Gangemi, 1993, p. 47.

[43] Conferenza sul futuro della televisione e del video che vide la partecipazione di curatori, artisti e critici chiamati a condividere e a pensare a idee e 'nuovi' (già allora) modelli di produzione, distribuzione ed esposizione della videoarte.

[44] B. Viola, *History, 10 Years*, p. 18. La traduzione è mia.

[45] «Ricordo di aver letto un libro di storia. La storia vista come un filtro, che continuamente viene riscritta. La memoria umana (compresi i cinque sensi) è anch'essa un filtro e, invece di essere un senso che lavora in funzione del passato, la memoria agisce sul futuro, informa tutte le azioni presenti e continuamente viene aggiornata, modificata e inventata. [...] La storia serve il presente, esiste nel presente. Il concetto di storia è inestricabilmente legato al processo della registrazione ("registrazioni" storiche). Tutto quello che è registrato – che sia pietra oppure un dischetto di computer, intenzionale (la fotografia) o no (una foresta pietrificata) – è storia; tutto quello che non è registrato non esiste». B. Viola, 'La storia, dieci anni (di video)', p. 49.

[46] E continua: «Non a caso nella poetica di questo artista sono centrali alcune tematiche esistenziali, legate a sensazioni in qualche modo primordiali, che sfiorano il sentimentalismo e la retorica ma ne sfuggono sempre, con una sorta di spudorata innocenza, proprio per la qualità e l'intensità delle immagini: la condizione dell'essere tra la nascita, il vivere e il morire, il buio, la luce, la solitudine, il sonno, il battito del cuore, il silenzio, l'immersione nell'acqua, la rinascita, il respiro. Passaggi. E non a caso il modello di queste immagini si configura in riferimento alla grande arte rinascimentale. Come per vari altri artisti, per Viola il guardare alla pittura del passato suggella una dialettica dell'immagine in cui entrano potentemente il tempo (la storia) e la memoria, ed è forse anche un modo per nobilitare le cosiddette nuove tecnologie ("umanizzare la tecnologia", si diceva negli anni '70-80), impastandole, per così dire con i canoni ratificati dell'arte». S. Bordini, *Più simile a nuvola che a una roccia*, pp. 210-211.

[47] B. Viola, 'La storia, dieci anni (di video)', p. 56.

[48] * In latino nel testo originale. B. Viola, 'Video Black – The Mortality of the Image', in R. Violette, B. Viola (edited by), *Bill Viola, Reasons*, p. 204, trad. it. A. Cigala, *Video Nero – la mortalità dell'immagine* (1990), in V. Valentini, *Bill Viola, Vedere con la mente*, p. 64.

[49] Tra ciò che balza agli occhi in opere come *The Greeting*, c'è una marcata ricaduta estetica, senza dubbio di impatto spettacolare, e nell'accezione migliore. Le proiezioni e gli schermi a cristalli liquidi, che tra le loro caratteristiche hanno un'alta qualità pittorica, riescono molto bene nelle rese cromatica e luministica, a cui ovviamente contribuiscono anche le attrezzature di ripresa e le ottiche. Se quanto appena detto è innegabile è, però, altrettanto vero che Viola comincia negli anni Settanta a interessarsi ai formati pittorici, alle immagini – come abbiamo visto – e alle interferenze e contaminazioni tra media diversi. *Ancient of Days* (1979), lo vedremo, ne è un esempio, *The City of Man* (1989), dove per la prima volta riprende la struttura del trittico, ne è un altro. Tutto comincia nel 1974 e si rafforza nel biennio 1974-1976, periodo in cui lavora a Firenze per Maria Gloria Bicocchi e Art/tapes/22, e si avvicina, in modo diretto, ai capolavori del Quattrocento e Cinquecento italiani. Cfr. R. Violette, B. Viola (edited by), *Bill Viola, Reasons*, p. 241; anche in V. Valentini (a cura di), *Bill Viola: vedere con la mente*, p. 86.

[50] *Ibidem*. L'arte aveva una funzione sociale. Le storie narrate dalle pitture del Trecento e Quattrocento italiano, avevano forme, colori ed elementi abilmente organizzati. Dovevano essere comprese e lo dovevano essere nel modo giusto. Attingere alla storia dell'arte diventa così per Viola pure un modo per opporre resistenza a una dimensione comunicativa caotica e impoverita, a un approccio mediatico costruito e sofisticato ma troppo spesso sterile, altrettanto quanto le quotidiane finzioni che veicola.

[51] B. Viola, '*Reverse Television - Portraits of Viewers*', https://www.youtube.com/watch?v=4GrIN9m83zw [accessed 2 February 2014].

[52] Gli spettatori scelti per i videoritratti sono ripresi nel loro salotto, 'fotografati', come nei ritratti più tradizionali, comodamente seduti di fronte alla telecamera/TV (la telecamera è posizionata all'altezza della televisione e gli spettatori ne guardano l'obiettivo come se questo fosse il monitor televisivo), in assoluto silenzio. Questi ritratti dovevano andare in onda ogni ora, durante la programmazione della pubblicità, col fine di disturbarla con un contenuto contrario, fatto appunto di immagini silenziose e composte (in realtà sono stati mandati in onda per due settimane, cinque volte al giorno). La TV quindi si svuota dell'usuale contenuto, facendo ritrovare lo spettatore con se stesso e, di conseguenza, orientandone la visione, al contrario.

[53] B. Viola, *La storia, dieci anni (di video)*, p. 56.

[54] *Bill Viola: Going forth by day*, Guggenheim Museum, New York, 2002, p. 104. La traduzione è mia.

[55] «Quand'ero direttore del Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities di Los Angeles, avevo scelto come tema di ricerca per l'anno 1997-1998 *Representing the Passions*, convocando intorno a esso un gruppo di studiosi: Page Dubois, classicista di San Diego, Martha Feldman, studiosa dell'opera a Chicago, Diego Lanza, studioso della tragedia greca a Pavia, Reinhart Meyer-Kalkus del Wissenschaftskolleg di Berlino, studioso della 'fisiognomica della voce', Moshe Barash, studioso della gestualità a Gerusalemme. Inoltre, Maria Luisa Catoni organizzò un workshop sulla gestualità espressiva (vi parteciparono tra gli altri un esperto di teatro No e Kabuki, Thomas Hare; la più nota studiosa di danza indiana, Kapila Vatsyayan; Richard Strassberg, sinologo di Ucla). In questo contesto avevo invitato, tra tanti studiosi, un artista: Bill Viola. Il seminario del mercoledì [...] prevedeva la presentazione, a turno, di un lavoro in corso su argomenti legati al tema centrale, seguita da una discussione spesso accesa, guidata da Michael Roth (allora mio Associate Director) e da me. A queste discussioni Bill Viola partecipò regolarmente, non solo presentando aspetti del proprio lavoro e stimolando la discussione con domande, curiosità, problematiche 'da artista', ma anche portandovi il contributo della sua lunga frequentazione con testi di altre culture, dall'India al Buddhismo, a scritti mistici di vario orizzonte (per esempio Sufi), di cui molto lo attraevano le affinità interculturali, in particolare coi mistici cristiani fra il tardo Medio Evo e il Barocco». S. Settis, 'Bill Viola: i conti con l'arte', in K. Perov (a cura di), *Bill Viola, Visioni interiori*, pp. 32-33.

[56] R. Meyer, *Representing the Passions. Histories, Bodies, Visions*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2003. Nello stesso anno Bill Viola ha esposto *The Passions* al Getty Center: cfr. J. Walsh (edited by), *Bill Viola: The Passions*, Los Angeles , The J. Paul Getty Museum, 2003.

[57] Inaugurato, invece, da *The Quintet Series*, di cui a breve incontreremo il video *The Quintet of the Astonished.*

[58] S. Settis, 'Bill Viola: i conti con l'arte', p. 22.

[59] Si riporta la descrizione dell'opera esposta dalla viva voce di Viola: «Questo trittico è la prima opera da me realizzata che riprende la struttura dell'arte classica, in questo caso la pala d'altare medioevale, tipica della tradizione cristiana. Ho utilizzato immagini registrate da una telecamera fissa, che ho poi proiettato su tre schermi. Sulla sinistra, venivano proiettate le immagini di una graziosa comunità della California, con il sole che brillava e le autostrade, dove un flusso continuo di automobili si snodava come il corso di un fiume. Era un'immagine per molte persone indubbiamente piacevole. Ho poi compresso l'immagine elettronicamente così da distorcerla e da creare una sensazione soggettiva. Per l'immagine

centrale ho registrato trenta minuti di riunione di un consiglio comunale, che stava discutendo su come spendere il denaro che aveva ricevuto per la manutenzione della città. L'ultima immagine, quella di destra, era la registrazione di un incendio che stava completamente distruggendo una fabbrica. In parole povere, queste immagini rappresentavano la struttura classica del paradiso, della terra e dell'inferno. Ciò che mi ha interessato di questa particolare struttura non è stato tanto il suo ruolo tradizionale nella storia dell'arte, bensì il suo ruolo tradizionale nella mente umana. Infatti, tutti noi, ma soprattutto quelli di tradizione europea, ce la portiamo dentro. Fa parte della nostra coscienza». B. Viola, San Paolo-Brasile, 27 Settembre 1992, pp. 101-103.

[60] Cfr. nota 25.

[61] In *The City of Man* Viola ne rispetta anche la «regola compositiva» con il «pannello centrale [...] più largo dei due laterali». S. Settis, 'Bill Viola: i conti con l'arte', p. 24.

[62] La dimensione complessiva dello sviluppo orizzontale dei cinque schermi è cm 38,1 x 246,4 x 5,7. Cfr. K. Perov (a cura di), *Bill Viola, Visioni interiori*, p. 235. B. Viola, *Catherine's Room*, London, Tate http://www.tate.org.uk/art/artworks/viola-catherines-room-ar00042 [accessed 2 February 2014].

[63] Lo si ritrova ad esempio in *Room for St. John of the Cross* e, come vedremo, in *Going Forth by Day* (2002). È però particolarmente suggestivo anche nella parte finale del video *Ancient of Days* (1979).

[64] B. Viola, *Four Hands*, London, Tate http://www.tate.org.uk/art/artworks/viola-four-hands-ar00043 [accessed 2 February 2014].

[65] Esposte alla National Gallery di Londra, si tratta delle tavole di chirologia del medico inglese John Bulwer, sicuramente conosciute da Viola.

[66] Esercizi yoga svolti con le dita delle mani.

[67] Le dimensioni del doppio schermo sono cm 204,2 x 61 x 8,9. B. Viola, 'Surrender' (estratto), http://www.dailymotion.com/video/x1pgg6v_bill-viola-surrender_creation [accessed 2 February 2014].

[68] *Surrender*, in J. Neutres, A. M. Duguet (a cura di), *Bill Viola*, p. 68.

[69] *Surrender*, in K. Perov (a cura di), *Bill Viola, Visioni interiori*, p. 77.

[70] «Ho utilizzato questa registrazione [dell'immagine della montagna, *n.d.c.*] senza alcuna modifica. Ho creato un laghetto sul pavimento, ho montato uno schermo appeso sull'acqua e dietro lo schermo un proiettore di quelli che usavano nel 1979. Invece di puntare il proiettore direttamente sullo schermo, l'ho piazzato in modo che si rispecchiasse dall'acqua sullo schermo. Per cui quando la superficie dell'acqua era completamente calma, l'immagine sullo schermo era normale, ma quando l'acqua si increspava, l'immagine risultava distorta. Inoltre, poiché il proiettore aveva lenti rosse, verdi e blu a strati diversi, l'angolo con cui colpivano l'acqua cambiava. Di conseguenza, quando l'acqua si increspava, l'immagine si trasformava in un astrattismo di colore. Con una speciale apparecchiatura, increspavo l'acqua più o meno ogni minuto. Secondo la mia idea originale, però, era il passaggio dei visitatori che avrebbe dovuto creare uno spostamento d'aria da increspare l'acqua, ma ciò in realtà non è successo perché lo spostamento d'aria si è rivelato insufficiente per smuovere l'acqua». B. Viola, San Paolo-Brasile, 27 Settembre 1992, pp. 77-78.

[71] S. Settis, 'Bill Viola: i conti con l'arte', p. 18.

[72] Ivi, p. 33.

[73] B. Viola, 'The Quintet of the Astonished' (estratto), https://www.youtube.com/watch?v=As7OtWMYPRc [accessed 2 February 2014].

[74] S. Settis, 'Bill Viola: i conti con l'arte', p. 34.

[75] «Un flusso costante di persone avanza verso di noi. Ciascun soggetto si sofferma all'inizio della fila, sopraffatto dall'emozione, tenendo lo sguardo fisso su un oggetto ignoto, invisibile, appena al di sotto del bordo dell'inquadratura. Sulla scena aleggia un senso di solennità e dolore. A volte i singoli personaggi, passando, si toccano appena o si scambiano una rapida occhiata. Le coppie si confortano reciprocamente, in un lutto condiviso. Tutti sono accomunati dal desiderio di arrivare in testa alla fila per entrare in contatto con quel che vi si trova; una volta compiuto questo gesto solitario, tornano in fondo alla fila per far posto agli altri». K. Perov (a cura di), *Bill Viola, Visioni interiori*, p. 109.

[76] B. Viola, 'The Sleep of Reason' (videoinstallazione),http://www.sfmoma.org/media/features/viola/BV03.html [accessed 2 February 2014].

[77] B. Viola, 'Ancient of Days' (estratto), https://www.youtube.com/watch?v=Szc8dWQf3zc [accessed 2 February 2014].

[78] B. Viola, San Paolo-Brasile, 27 Settembre 1992, p. 104.

[79] R. Violette, B. Viola (edited by), *Bill Viola, Reasons*, p. 55; anche in V. Valentini, *Bill Viola*, pp. 133 - 134.

[80] B. Viola, 'Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)' https://www.youtube.com/watch?v=bh-XDid9j7Q [accessed 2 February 2014].

[81] Realizzate proprio per vedere le alterazioni ottiche provocate sia dalle alte che dalle basse temperature.

[82] Si fa notare che anche stavolta il nome del posto è contenuto nel titolo.
[83] Cm 92.5 x 155.5 x 12.7.
[84] B. Viola, 'Walking On The Edge', (estratto) http://www.dailymotion.com/video/x1f0416_walking-the-edge-2012_shortfilms [accessed 2 February 2014].
[85] B. Viola, 'The Encounters', (estratto) https://www.youtube.com/watch?v=r3OqnXzrJZo [accessed 2 February 2014].
[86] Di pochi centimetri alla volta, in avanti o indietro.
[87] Bill Viola in *La GAM Presenta Bill Viola. Incontro con l'artista e presentazione dell'opera* The Encounter, Torino, GAM http://www.gamtorino.it/mostra.php?id=405 [accessed 12 December 2013].
[88] «Il titolo deriva dal Libro dei Morti dell'antico Egitto, e si riferisce al momento del trapasso in cui dal buio si passa nella luce. È incredibile osservare come l'idea della luce intesa come rivelazione sia presente indistintamente in tutte le tradizioni religiose». Bill Viola in C. Piccoli, 'Visionari. Incontro con Bill Viola', *la Repubblica*, 28 febbraio 2010, p. 54.
[89] Esposta in anteprima al Guggenheim Museum di New York.
[90] Cfr. Kira Perov in 'L'art est un exercise spirituel, Conversation avec Bill Viola et Kira Perov par J. Neutres', in J. Neutres, A. M. Duguet, *Bill Viola*, p. 38.
[91] «Non lo abbiamo usato perché è l'ultima cosa uscita. Lo abbiamo usato perché era il giusto strumento per questo lavoro», spiega Harry Dawson in E. Wolff, 'Digital Cathedral: Bill Viola Goes Forth with HD', *Millimeter.com*, February 2002, p. 24. La traduzione è mia.
[92] «I cosiddetti vecchi maestri non erano altro che giovani radicali. Masaccio, Michelangelo, Raffaello, erano artisti influenzati da nuove idee tecniche e scientifiche, provenienti da centri di ricerca e da università. Avevano tutti circa 20 anni quando hanno creato i primi grandi lavori. Il parallelo con l'epoca attuale delle videocamere digitali, della computer graphic, della videoarte e di internet, è indiscutibile. Una volta stabilita questa relazione, e cioè che tutta l'arte a quel tempo era avanguardia, si colgono solo connessioni e affinità, non fratture. Dopo tutto, c'è un unico filo che attraversa la scienza ottica, dalla prospettiva di Brunelleschi del XV secolo fino all'era digitale». Bill Viola in B. Di Marino, *Bill Viola*, p. 7.
[93] Bill Viola in F. Arditi, '«Il più grande videoartista? Giotto»', p. 29.
[94] Bill Viola in C. Piccoli, *Visionari*, p. 54.
[95] Cfr. R. Violette, B. Viola (edited by), *Bill Viola, Reasons*, p. 241; anche in V. Valentini (a cura di), *Bill Viola: vedere con la mente*, p. 86.
[96] *Ibidem.*
[97] Per restituire i circa undici metri di lunghezza per due di altezza delle immagini sono state utilizzate tre telecamere. Cfr. E. Wolff, 'Digital Cathedral', p. 26.
[98] Il riferimento a Paolo Uccello è di Mark Kidel: si veda M. Kidel, 'Earth wind and fire ... plus birth, death, floods and resurrection. Bill Viola's new work has got the lot', *The Guardian*, 19 March 2002.
[99] Per realizzarlo Viola si è servito di «più di 100 comparse, decine di *stuntmen*, e 96.000 litri di acqua». Cfr. E. Wolff, 'Digital Cathedral', p. 24. B. Viola, 'The Deluge' (estratto), https://www.youtube.com/watch?v=TTJy6NxvKx8 [accessed 2 February 2014].
[100] *The Raft*, esposta recentemente in Italia a Palazzo Te, Mantova, dal 23 novembre 2013 al 20 febbraio 2014 u. s., ha tra i modelli di rifermento anche la *Zattera della Medusa* di Theodore Géricault.
[101] E. Wolff, 'Digital Cathedral', p. 28.
[102] *Bill Viola: Going forth by day*, New York, Guggenheim Museum, 2002, s.p.
[103] E. Wolff, 'Digital Cathedral', p. 30. B. Viola, 'First Light' (estratto), http://www.dailymotion.com/video/x1pn9jw_bill-viola-going-forth-by-day-detail_creation [accessed 2 February 2014].
[104] Enorme, ma purtroppo, a mio parere, non molto riuscito, è stato, ad esempio, il lavoro di post produzione per eliminare le tracce dell'imbracatura utilizzata per tirare su il corpo dell'attore dalla voragine artificiale costruita per la messa in scena. E. Wolff, 'Digital Cathedral', p. 28.
[105] *Bill Viola: Going forth by day*, s.p.
[106] Cfr. A. Di Brino, 'Bill Viola, *Buried Secrets*: un'estetica video tra Occidente e Oriente', in S. Cargioli, *Le arti del video. Sguardi d'autore fra pittura, fotografa, cinema, musica e nuove tecnologie*, Pisa, ETS, 2004, p. 105.
[107] B. Viola, 'Fire Woman' (estratto), https://www.youtube.com/watch?v=y0SlwUozc9o [accessed 2 February 2014].
[108] B. Viola, 'Tristan's Ascension (The Sound of a Mountain Under a Waterfall)' (estratto), http://www.dailymotion.com/video/x1cr6y5_bill-viola-au-grand-palais-tristan-s-ascension-teaser_creation [accessed 2 February 2014].
[109] B. Viola, *Man Searching for Immortality / Woman Searching for Eternity*, London, Blainsouthern
http://www.blainsouthern.com/exhibitions/2013/bill-viola-frustrated-actions-and-futile-gestures/im-

ages?id=0.01-exhibition-installation-image [accessed 2 February 2014].

[110] B. Viola, 'Three Women' (estratto), http://www.dailymotion.com/video/x1pec5c_bill-viola-three-women-extrait_creation [accessed 2 February 2014].

[111] B. Viola, *The Transfigurations Series*, pubblicato per la prima volta in K. Perov (a cura di), *Bill Viola: Transfigurations*, Seoul, Kukje Gallery, 2008. La traduzione è mia.

[112] «*Three Women* è stata realizzata con due telecamere: una camera di sorveglianza degli anni Ottanta e una ad alta definizione. Le immagini delle due telecamere sono state allineate in fase di ripresa da un sistema di specchi, che ha permesso la registrazione in contemporanea dei due mezzi. Soltanto in questo modo le due immagini hanno potuto essere sovrapposte in fase di montaggio». Cfr. K. Perov, 'L'art est un exercise spirituel. Conversation avec Bill Viola et Kira Perov par Jérôme Neutres', in J. Neutres, A. M. Duguet, *Bill Viola*, p. 35.

[113] Le tre grazie sono state quasi sempre raffigurate come giovani danzatrici.

[114] Kira Perov in *L'art est un exercice spirituel,* Conversation avec Bill Viola et Kira Perov par Jérôme Neutres, in J. Neutres, A. M. Duguet, *Bill Viola*, p. 26 (la traduzione è mia).

[115] Viola racconta che stava lavorando a un altro progetto e filmava le riprese durante la notte, in una piscina pubblica. In sala di montaggio, mentre stava controllando il materiale registrato, vede uscire una figura dall'acqua, invece di vederla cadere dentro. «*Ascension* è una parte del video mandata al contrario». Ivi, p. 36. B. Viola, 'Ascension' (estratto), http://www.dailymotion.com/video/x1cr7qr_bill-viola-au-grand-palais-ascension-teaser_creation [accessed 2 February 2014].

[116] «Sono come un corpo sott'acqua che respira. Che respira attraverso una piccola apertura. Finalmente mi posso lasciare andare. [...] Mi sento immerso. Immerso nel buio. [...] Immerso nel vuoto». J. C. Ammann, 'Violence and Beauty', in R. Violette, B. Viola (edited by), *Bill Viola, Reasons*, p. 18. La traduzione è mia.

[117] «La forza che si sprigiona da tutta l'opera di Viola e dalle videoinstallazioni in particolare» scrive Sandra Lischi «sta oltre (o meglio: *assieme*) ai temi che l'autore incessantemente tratta ed esplora, nell'estrema attenzione ai modi della rappresentazione e alla condizione sensoriale dello spettatore/visitatore. Il quale, ben prima e ben al di qua dei procedimenti interattivi tecnologicamente intesi, viene tirato dentro l'opera, avvolto, acquietato o scosso, commosso, implicato da una sapiente e sensibile mescolanza di immagini e suoni che è all'altezza della solennità dei temi trattati. E questo avviene grazie anche all'architettura sensoriale dell'opera, al suo disporsi nello spazio: qui una stanza sgombra e scura, di cui sono indicati con estremo rigore, oltre alle necessità tecniche e alle dimensioni, la preparazione e il colore delle pareti, le qualità e la grana delle superfici, l'isolamento acustico accanto a quello visivo. Tutto è congegnato in modo da far entrare gli spettatori in uno spazio "altro", ad accompagnarli nel profondo, che in quest'opera è poi coincidente – letteralmente e metaforicamente – con l'acqua e con il transito di una figura umana dentro uno schermo che diventa liquido e vibrante». S. Lischi, 'Bill Viola *Ascension*', in A. Caronia (a cura di), *Fra arte e tecnologia. L'immagine infinita. Schermi, visioni, azioni*, Catalogo della mostra milanese *Techne 05*, Milano, Edizioni Revolver, 2005, p. 19.

[118] *Ibidem*.

[119] B. Viola, 'The Dreamers' (estratto), http://www.dailymotion.com/video/x1pfgdq_bill-viola-the-dreamers-extrait_creation [accessed 2 February 2014].

[120] Contenuta in sette bidoni di latta, simili a quelli del trasporto di materiale infiammabile, riempiti fino all'orlo, in *The Sleepers* l'acqua ricopre sette monitor in bianco e nero, in cui scorrono le immagini registrate e non alterate in alcun modo di primi piani di persone addormentate.

[121] Bill Viola in 'L'art est un exercise spirituel, Conversation avec Bill Viola et Kira Perov par Jérôme Neutres', in J. Neutres, A. M. Duguet, *Bill Viola*, p. 25.

[122] E lo ha fatto quasi quanto un episodio della sua infanzia che lo ha segnato e che ama spesso raccontare oltre che ripercorrere nei suoi lavori. «Sono sopraffatto dall'emozione di poter donare l'opera alla città la cui bellezza m'ha cambiato la vita. *Selfporteit Submerged* deve molto a un episodio della mia infanzia: a sei anni mi buttai in un lago e fui così incantato dalla bellezza di ciò che vidi sotto, che solo dopo che mio zio mi salvò mi potei spaventare da morire. Da allora l'acqua è centrale nel mio mondo. È la vita ma può anche distruggerla, mi aiuta a dire: "vai oltre la superficie delle cose, punta alla loro anima"». Bill Viola in P. Russo, 'Viola, tour italiano tra acqua e deserto', *la Repubblica*, 22 dicembre 2013, p. 51.

[123] «Qui a Firenze ho imparato cose molto importanti, intanto che i libri d'arte non possono neanche minimamente rappresentare le emozioni profonde raffigurate dalle grandi opere d'arte prodotte nei secoli. Inoltre mi ha dato un posto tra passato e presente in cui ho capito che tutta l'arte è contemporanea. È senza tempo, universale ed eterna». Bill Viola in M. De Leonardis, *Ritratto nell'acqua*, p. 7.

[124] Cfr. nota 75.

[125] Bill Viola in B. Di Marino, *Bill Viola*, p. 7.

[126] In parte incontrato nell'ultimo lavoro di Fargier *Bill Viola, expérience de l'infini*, citato. Cfr. nota 11.

n. 5, gennaio-giugno 2015

Corinne Pontillo

«Le colpe di Stalin sono le nostre colpe». La morte degli umili tra le fotografie della Rabbia di Pasolini

Entirely based on the use of archive material, Pier Paolo Pasolini's *La rabbia* shows a sequence of moving and still images, both pictorial and photographic. Narrowing the scope of the survey to the relationship with photography, the essay analyses the contexts in which photos appear in the film, identifying thematic, musical and visual constants. Most images illustrate corpses of civilians killed in war and they are closely related to a disarming expression of violent and anonymous death. While it will not be possible to have statements of the author on the dialectic between footage and photos, the essay proposes an interpretative hypothesis concerning the relationship between mobile and fixed sequences in a single text: the contradictions of an entire civilization lyrically expressed in *La rabbia*.

1. Note sulla genesi

L'inizio degli anni Sessanta rappresenta per Pier Paolo Pasolini un momento di intensa esplorazione di diverse forme espressive. Dal realismo di *Accattone* all'inchiesta di *Comizi d'amore* (1963-1964) fino allo stile da reportage dei *Sopraluoghi in Palestina* (1963-1965), la prima metà del decennio testimonia una tensione sperimentale che si manifesta anche attraverso le ibridazioni tra linguaggio filmico e giornalistico. Nella produzione di Pasolini la dilatazione dei codici oltre la verbalità della letteratura contempla anche una modulazione interna al linguaggio audiovisivo e una ricerca di strumenti espressivi nuovi, adatti alle necessità dei messaggi che si intende comunicare. È un contesto che offre terreno fertile all'esperimento verbo-visivo de *La rabbia* (1963).

Nel 1962 il produttore Gastone Ferranti propone allo scrittore-regista di riutilizzare il materiale di repertorio di un suo cinegiornale a cadenza settimanale, «Mondo libero» (1951-1959). L'autore accetta di raccontare gli eventi degli ultimi anni della storia contemporanea, anni del benessere *in nuce* e di disillusione politica, durante i quali il partito comunista paga lo scotto del 1956; l'invasione sovietica dell'Ungheria e la denuncia dei crimini di Stalin da parte di Nikita Kruscev nel corso del XX Congresso del PCUS hanno generato infatti un clima di instabilità ideologica. Pasolini prende visione di quelle immagini e l'autenticità di cui sono portatrici, dietro la maschera della retorica ufficiale, lo induce a ideare una innovativa trasfigurazione:

> Una visione tremenda, una serie di cose squallide, una sfilata deprimente del qualunquismo internazionale, il trionfo della reazione più banale. In mezzo a tutta questa banalità e squallore, ogni tanto saltavano fuori immagini bellissime: il sorriso di uno sconosciuto, due occhi con una espressione di gioia o di dolore, e delle interessanti sequenze piene di significato storico. Un bianco e nero in massima parte affascinante visivamente. [...]
>
> Attratto da queste immagini ho pensato di farne un film, a patto di poterlo commentare con dei versi. La mia ambizione è stata quella di inventare un nuovo genere cinematografico. Fare un saggio ideologico e poetico con delle sequenze nuove. E mi

sembra di esserci riuscito soprattutto nell'episodio di Marilyn.[1]

Alla selezione delle immagini di «Mondo libero», che rappresentano il sostrato di partenza, l'autore aggiunge altri materiali d'archivio, con la collaborazione del suo aiuto-regista Carlo di Carlo, che si occupa delle ricerche. Come emerso dalla sua testimonianza, parte di queste vengono effettuate presso gli archivi dell'Associazione Italia-URSS, per ciò che concerne l'Unione Sovietica (i voli spaziali, il teatro, l'arte e la televisione), ma anche le lotte di decolonizzazione in Africa, la Rivoluzione cubana, la guerra d'indipendenza algerina. Al materiale filmato si unisce poi una selezione di fotografie tratte dalle stesse fonti; quelle di Marilyn Monroe, invece, vengono ricavate da ritagli di rotocalchi. La loro fissità costitutiva, all'interno di un tessuto visivo in movimento, viene richiamata anche delle riprese girate direttamente sui quadri o sulle riproduzioni di opere pittoriche (Ben Shahn, Renato Guttuso, George Grosz, Jean Fautrier, Georges Braque, Jackson Pollock, Pontormo). Si dà vita, così, a un film interamente basato sul montaggio di materiale di repertorio, con cinegiornali, riproduzioni di fotografie e quadri, brani tratti da altri film (tra cui *Rasskazy o Lenine* di Sergej Jutkevich, 1957).[2]

La funzione del montaggio delle sequenze è quella che Pasolini ha delineato in *Empirismo eretico*: il senso incomprensibile, monco, irrelato della vita e, per analogia, dell'infinito piano-sequenza che è il cinema, diventa significativo attraverso la coordinazione. Il montaggio così, come la morte, conferisce un senso all'azione, che finché non è compiuta (e coordinata) manca di unità, di significato.[3] Il senso che Pasolini esprime e cristallizza ne *La rabbia* è il passaggio dal mondo agricolo a quello industriale, reso visibile anche nei riverberi sociali e culturali attraverso una dialettica che oppone alle sequenze sul jazz, sui concorsi di bellezza, sulle feste mondane la minaccia inquietante del fungo atomico. Alle soglie del boom economico, l'autore effettua un montaggio sulla vita della nuova civiltà che viene delineandosi e il suo ritratto rifugge da convenzionali toni trionfalistici. La rabbia a cui allude il titolo, infatti, come spiega l'autore nel trattamento del film, è quella degli intellettuali e dei poeti che hanno rifiutato di adattarsi allo stato di pace e di normalità esteriore del dopoguerra. Il colonialismo, il razzismo, la divisione tra padroni e servi perdurano e i drammi del passato sono gli stessi degli anni Sessanta.[4]

Finalizzato ad esprimere questa feconda inquietudine è l'utilizzo che Pasolini fa del materiale di cui prende visione. Le immagini di repertorio confluite ne *La rabbia* sono liberate dall'ipocrisia di una banale retorica da propaganda e restituiscono, con straordinaria bellezza, la verità di un volto, di uno sguardo, e la pregnante umanità celata dietro le vicende storiche, mantenendo ancora le prospettive utopiche del marxismo.

Il materiale va incontro ad una decontestualizzazione che si realizza a più livelli. Il semplice accostamento delle sequenze in fase di montaggio rappresenta già un'alterazione rispetto alla sede originaria delle immagini, con conseguente modifica della percezione. Ma anche la scelta di eliminare la voce ufficiale del commento (rimasta in alcuni casi, ma funzionale a un controcanto polemico) e di affidare all'arte poetica il dialogo tra le parole e il tessuto visivo contribuisce alla creazione di un impianto originale. Pasolini, parallelamente alla visione in moviola, scrive un commento composto da parti in poesia e, in misura minore, in prosa e per la 'recitazione' fuori campo si rivolge a due amici, Giorgio Bassani e Renato Guttuso, che danno voce rispettivamente alla *pietas* dei versi e all'invettiva della prosa.

Quel «nuovo genere cinematografico» a cui lo scrittore fa riferimento nell'intervista sopra citata si realizza, dunque, attraverso l'appropriazione di un linguaggio di cui egli è già bersaglio privilegiato, quello giornalistico (anche nella forma più degradata del ro-

tocalco), col fine di creare degli scarti di senso in grado di irridere e contestare le forme di influenza mass mediatiche. Pasolini ribalta il significato dell'ideologia dominante mettendo in atto un procedimento analogo al *détournement*, dispositivo elaborato da Guy Debord:

> Il *détournement* è il contrario della citazione, dell'autorità teorica sempre falsificata per il solo fatto di essere divenuta citazione; frammento strappato dal suo contesto, dal suo movimento, e in definitiva dalla sua epoca in quanto riferimento globale come dall'opzione precisa che essa era all'interno di questo riferimento, esattamente riconosciuto o misconosciuto. Il *détournement* è il linguaggio fluido dell'anti-ideologia. [...] Non ha fondato la sua causa su nulla di esterno alla sua pura verità come critica presente.[5]

Il *détournement* (letteralmente 'deviazione') implica una risemantizzazione di elementi preesistenti in un contesto diverso da quello di provenienza. Le immagini reimpiegate da Pasolini, dunque, non sono più l'espressione dell'Italia democristiana, o dell'ampollosa ufficialità europea, ma divengono un'opera autonoma, segnata dalle impronte della poetica dell'autore. Categorie di analisi strettamente legate al pensiero di Pasolini come la Nuova Preistoria, aberrante deriva neocapitalistica, e la denuncia dei mezzi di comunicazione di massa trovano, infatti, una loro prima formulazione.[6]

La singolarità dell'idea che Pasolini mette in atto con *La rabbia* non deve indurre a ritenere che quella dell'autore sia un'invenzione *tout court*. I film di montaggio esistevano già, basti pensare ad *All'armi siam fascisti* (1962) – che Pasolini vede e apprezza come esempio di «cinema popolare, di realismo popolare» –[7] realizzato con l'assemblaggio di materiali di repertorio dell'Istituto Luce in parte inediti, per la regia di Lino Del Fra, Cecilia Mangini e Lino Micciché, su commento di Franco Fortini. La ricostruzione del fascismo, dall'origine fino a una caduta che forse non poteva (e non può) considerarsi definitiva (è questo il quesito sollevato dal film), si appoggia ad un testo che, come afferma lo stesso Fortini, ha lo scopo di razionalizzare la natura emotiva dell'elemento visivo nell'ottica dell'ideologia socialista e marxista.[8] Si tratta di un lungometraggio dal valore prevalentemente documentario, lontano dunque dalla dolorosa dimensione lirica de *La rabbia*. Insiste a ragion veduta su questo aspetto Roberto Chiesi, che sintetizza nella definizione di «poema elegiaco»[9] la forma assunta dal film pasoliniano.

Nel corso della lavorazione il produttore Ferranti si rende conto di quanto l'opera dello scrittore-regista sia lontana da un sistema di programmazione commerciale e propone di affiancargli un altro autore: la scelta ricade su Giovannino Guareschi. Pasolini è costretto a ridurre il film a un mediometraggio inserito in un'operazione cinematografica analoga alla logica del *Visto da destra, visto da sinistra*, titolo della rubrica umoristica concepita da Guareschi su «Candido». Il lancio pubblicitario, con la finzione di uno scontro tra i due autori sotto forma di lettera aperta, si adatta a questa 'trovata', che nel migliore dei casi, cioè al di là delle illazioni dei detrattori, viene rimproverata a Pasolini come una ingenuità.[10] Il regista di *Accattone* lavora separatamente da Guareschi e vede la sua parte solo a ridosso della prima proiezione del film, che si tiene a Genova il 13 aprile 1963. Di fronte alla resa reazionaria e razzista degli avvenimenti Pasolini dichiara l'intenzione di ritirare la firma;[11] questo non si verifica, il film viene distribuito in pochissime sale e cade, poco tempo dopo, nel dimenticatoio di un generale insuccesso, di pubblico e di critica.

Solo pochi anni fa il lavoro compiuto dalla Cineteca di Bologna ha riportato in luce l'audace operazione pasoliniana, valorizzandone lo spessore e l'originalità: nel 2007 il film è stato proposto al Festival del Cinema di Roma in versione restaurata, mentre nel 2008,

grazie a un'idea di Tatti Sanguineti, Giuseppe Bertolucci, seguendo le corrispondenze tra il testo integrale del commento e i filmati di «Mondo libero», ha realizzato, presentandola alla Mostra di Venezia, un'ipotesi di ricostruzione basata sul reintegro delle sequenze iniziali (tra cui il funerale di Alcide De Gasperi, il ritorno in Italia dei resti dei caduti di Cefalonia, la guerra di Corea, l'incontro dei Grandi a Ginevra, il brano sulla televisione) tagliate nel momento in cui era subentrato Guareschi. La sceneggiatura originaria, pubblicata nei Meridiani e nel volume edito dalla Cineteca di Bologna nel 2009, testimonia che numerosi tagli di brevi sezioni furono effettuati anche in altre sequenze, ma l'operazione di Bertolucci non ha esteso l'intervento a questi casi specifici.

2. Pasolini e la fotografia, una relazione ufficiosa

La produzione di Pier Paolo Pasolini è legata, oltre che alla frequentazione di un ampio ventaglio di generi letterari, anche a una continua sperimentazione effettuata su codici espressivi non verbali. L'autore tiene costantemente presente il magistero longhiano, la sua formazione di matrice figurativa, ed elabora una personale poetica cinematografica, affidandola alle riflessioni teoriche e alla concreta realizzazione dei propri film. La fissità e la frontalità delle inquadrature, la presenza estremamente limitata di piani-sequenza, la semplicità sintattica e la ricorrenza di una dimensione rituale sono elementi di una consapevolezza estetica maturata in seno al rapporto sacrale di Pasolini con le cose, con la realtà. La natura poliedrica di un autore che periodicamente riorganizza i propri mezzi tecnici ed espressivi, molto spesso contaminandoli alla ricerca di linguaggi vergini, non ancora logorati da un'accettazione acritica della tradizione o da un uso banalizzante (come potrebbe essere quello della borghesia), ha generato argomentazioni teoriche che è possibile annoverare tra gli interventi di critica militante più influenti del panorama culturale del secondo Novecento, basti pensare alle raccolte saggistiche *Passione e ideologia* (1960) ed *Empirismo eretico* (1972), o all'affascinante catalogo di recensioni *Descrizioni di descrizioni* pubblicato postumo (1979). Tuttavia, mentre per la letteratura, l'arte e il cinema Pasolini sviluppa e alimenta in un sistema complesso i fermenti delle proprie posizioni, sia sul versante teorico che su quello della prassi, lo stesso non accade per la fotografia. Nel corso della sua attività non è rintracciabile una consapevolezza stilistica o estetica che sia affidata ad interventi di stampo concettuale.

Ricercando le tracce non proprio di uno scoperto coinvolgimento ma almeno di un confronto di Pasolini con la fotografia, emerge che le dichiarazioni contenute nelle interviste non concedono spazio ad argomentate deduzioni. Le risposte laconiche dell'autore riportate in alcune riviste fotografiche farebbero propendere per un generale disinteresse. Curiosamente emblematica, da questo punto di vista, è la breve intervista rilasciata nel 1959 a «Fotografia», della quale si citano alcuni stralci a titolo di esempio:

> *Quale funzione attribuisce alla fotografia nella vita contemporanea?*
> Una funzione di divulgazione immediata e di aneddotica attuale e elegante.
>
> *Entro che limiti ritiene che la fotografia possa sostituire la parola scritta?*
> Entro nessun limite. La parola non si può sostituire.
>
> [...]

> *Spesso si vuole identificare la superficialità culturale dell'uomo contemporaneo nel successo crescente delle pubblicazioni a rotocalco; le pare legittimo un tale atteggiamento?*
> Sì.
>
> *Crede che in futuro il fotolibro possa sostituire romanzo e poesia com'è accaduto per il cinema e la televisione nei riguardi del teatro?*
> No.[12]

L'analisi del *corpus* pasoliniano rivela, però, inaspettatamente un rapporto piuttosto articolato con l'universo fotografico, che si intensifica tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, all'altezza dell'esordio registico con *Accattone* (1961). Un impiego tematico e retorico della fotografia si annida in opere poetiche, narrative e teatrali nelle quali è presente un'ibridazione con il linguaggio fotografico, a volte evidente, come nel caso de *La rabbia* o della sperimentazione fototestuale de *La Divina Mimesis* (1976, postuma), per la quale Pasolini elabora una forma che affianca al testo verbale un apparato fotografico, poi confluito in chiusura al testo in un'apposita sezione separata; a volte, invece, relegata in una singola parte delle opere. Si pensi al personaggio fotografo di *Una polemica in versi*, poemetto de *Le ceneri di Gramsci* (1957) in cui la volontà di una registrazione del reale quanto più fedele possibile allo spirito delle borgate romane viene metaforizzata dall'atto fotografico e dallo sguardo filtrato dall'obiettivo; oppure si ricordi la giovane Odetta di *Teorema* (1968), custode di un culto familiare la cui evoluzione è testimoniata dagli album fotografici da lei gelosamente conservati. Come non pensare, poi, alla disarmante prigione alla quale è condannata Rosaura in *Calderón* (1973), dove il meccanismo asfittico che regola i risvegli della protagonista nel corso del dramma prevede che il suo epilogo senza speranza si svolga, nelle due scene finali, all'interno di una foto raffigurante il dormitorio di un lager. Le prove più mature tra gli esempi citati, dunque, costituiscono probabilmente il punto di approdo, il culmine di un dialogo con la fotografia costante, sebbene mai esibito e volutamente lontano da una evidente maturazione critica.

Provando a pedinare i segnali del valore che Pasolini attribuisce alla fotografia, emerge che uno dei nuclei tematici dominanti è rappresentato dalla morte, nelle sue varie, perturbanti manifestazioni. Il romanzo romano *Una vita violenta* (1959) offre uno spunto di riflessione in tal senso, dal momento che tutti i ritratti fotografici mostrati dai personaggi nel corso della narrazione appaiono in corrispondenza di suggestioni mortifere o fanno presagire scenari luttuosi. Il protagonista Tommaso viene a conoscenza della morte del Bernardini (il giovane segretario della sezione del PCI dell'ospedale Forlanini) attraverso la contemplazione del suo ritratto e si abbandona ad una digressione onirica densa di istanze funebri, che vale ad esemplificare il contesto di occorrenza delle immagini fotografiche all'interno del romanzo. Un'inquietante manifestazione visiva della morte, invece, è ciò che caratterizza le fotografie contenute ne *La sequenza del fiore di carta* (1968-1969). Come *La rabbia*, l'episodio presenta anche l'impiego di materiale di repertorio e la successione di una serie di immagini fisse raffiguranti cadaveri; si tratta di civili caduti nella guerra del Vietnam, o di corpi di uomini in lotta per alti ideali schiantati da una morte violenta, come Che Guevara, artefice e simbolo della Rivoluzione cubana.

L'evocazione e la tematizzazione della morte così palesemente esemplificate da tali opere vengono richiamate a distanza da uno dei pochi interventi critici di Pasolini situati al confine con l'universo fotografico. Nel saggio *La luce di Caravaggio* (1974), su mediazione di Longhi, l'autore individua un'invenzione di Caravaggio che definisce

«diaframma», illuminante spia lessicale, e che spiega con la supposizione che l'artista dipingesse osservando le figure riflesse in uno specchio: «tali figure erano perciò quelle che il Caravaggio aveva realisticamente scelto, [...] eppure dentro lo specchio tutto pare come sospeso come a un eccesso di verità, a un eccesso di evidenza, che lo fa sembrare morto».[13] Attraverso un artificio tecnico, l'uso di uno specchio, si ipotizza che Caravaggio forgiasse i propri soggetti assecondando nel corso della realizzazione dell'opera una persistente istanza funebre. Pasolini mostra uno scoperto interesse e insiste sulla separazione, su una distanza metafisica dai soggetti ritratti:

> Ciò che mi entusiasma è la terza invenzione del Caravaggio: cioè il diaframma luminoso che fa delle sue figure delle figure separate, artificiali, come riflesse in uno specchio cosmico. Qui i tratti popolari e realistici dei volti si levigano in una caratteriologia mortuaria; e così la luce, pur restando così grondante dell'attimo del giorno in cui è colta, si fissa in una grandiosa macchina cristallizzata.[14]

Un'affascinante sospensione mortuaria *fissata* e riflessa dalla superficie dello specchio (o del supporto) è ciò che presiede alla creazione artistica, ed inesorabilmente protesi verso la morte sono anche molti dei testi pasoliniani che passano accanto o attraverso il tema fotografico. Tra questi, per la singolarità delle soluzioni formali e per il contenuto di denuncia espresso dalle fotografie, una menzione a sé merita *La rabbia*.

3. Dentro l'opera

Il nesso tematico tra il ritratto fotografico e la morte è cosa estremamente nota. Nel corso di tutto il Novecento critici e teorici di ogni provenienza hanno passato in rassegna numerose varianti di questo connubio.[15] Alla fotografia si deve l'essenziale capacità di cristallizzare l'istante, di bloccarlo, di isolarlo dall'incessante fluire della vita e di consegnarlo alla morte; è il fondamento teorico su cui si basa il manifestarsi dell'immagine fotografica, così chiaramente sintetizzato dalle celebri argomentazioni di Barthes sulla «mortificazione» del corpo e sull'impatto di una «micro-esperienza della morte» vissuta al momento dello scatto.[16] E perfino superando il piano ontologico, si scopre che la fotografia è antropologicamente connessa alla morte. Sul valore cultuale originario dei ritratti fotografici nel ricordo dei cari defunti si è soffermato Benjamin, sottolineando come l'impiego rituale abbia rappresentato un ultimo baluardo contro la mancanza di autenticità della riproduzione tecnica. E anche Barthes, dal canto suo, ha trovato opportuno ricondurre l'origine della fotografia non alla pittura, bensì al teatro, di cui i ritratti hanno ereditato, al di fuori del rito del culto dei morti e al di fuori della religione, il legame antropologico con la morte.[17] La fissità, il congelamento dell'istante, il consegnarsi alla morte nel momento in cui ci si sottopone a un ritratto fotografico sono, dunque, le premesse teoriche per uno studio sulla fotografia. Ma cosa accade se ad essere rappresentata è la morte stessa?

La sceneggiatura originaria de *La rabbia* segue un'ordinata scansione delle sequenze, che sono contrassegnate da una progressione numerica e da titoli che permettono anche di raggruppare i singoli brani all'interno di macroinsiemi tematici (si pensi alla liberazione degli Stati africani, alle guerre di indipendenza algerina e cubana, o al 'colore' che caratterizza il sottoproletariato del mondo). Alcuni dei titoli, che in effetti svolgono la funzione di didascalie e di indicazioni circa l'ordine di successione delle immagini, prevedono

l'inserimento talvolta esplicito di fotografie. Molte di esse ritraggono cadaveri di civili, di uomini e donne la cui morte brutale li ha sottratti ingiustamente a un'umile vita, ma non all'anonimato che li esclude dalla Storia. Di quali valenze si caricano queste immagini alle quali Pasolini dedica la forza dolorosa di un lirico compianto?

Le fotografie confluite ne *La rabbia* non rispondono a dei criteri espressivi stabiliti a monte. Senza nulla togliere alla coerenza formale e poetica dell'opera, trattandosi di un film di montaggio realizzato esclusivamente attraverso l'impiego di materiale di repertorio l'utilizzo degli elementi reperiti è condizionato anche da fattori contingenti, come l'impossibilità di disporre, ad esempio nella parte su Marilyn, di materiale filmato. È un discorso valido pure per la qualità delle immagini, come dimostra la testimonianza di Carlo di Carlo:

> Così giorno per giorno costruimmo *La rabbia*, i cui materiali vivono nella forma che hanno avuto all'origine, cioè col sapore della realtà, dell'immediatezza, della non formalità.
> Con la tecnologia di oggi e soprattutto con le possibilità infinite della manipolazione e quindi della trasformazione si sarebbero potuti fare interventi straordinari...[18]

Di necessità virtù, dunque. Tuttavia, pur tenendo conto del fatto che la scelta di affidare alcune sequenze al movimento filmico e altre all'immobilità fotografica non esclude una matrice pratica, l'analisi delle immagini de *La rabbia* rivela *leitmotiv* visivi, musicali, tematici che accomunano le fotografie sotto il segno di una forte e greve tematizzazione della morte.

Nella versione tagliata e distribuita nelle sale nel 1963 le sequenze di apertura sono quelle sulla rivolta d'Ungheria. Una parte del brano si sviluppa in movimento: sono immagini di carattere simbolico o istituzionale, come l'eliminazione degli stemmi dalle bandiere e dalle uniformi, segni dell'occupazione straniera, o le strette di mano tra il ministro delle difesa austriaco e i doganieri passati dalla parte antirussa. La prima delle tre sequenze che compongono questa sezione si basa unicamente sulla successione di una serie di fotografie: alle immagini dell'invasione dell'Armata Rossa a Budapest, terribile violenza sul corpo della città, si alternano le foto di cadaveri seviziati. Come accompagnamento sonoro si odono soltanto le note dell'*Adagio in Sol minore* di Tomaso Albinoni. Di fronte all'orrore anche la poesia arretra e nell'attimo in cui fa il suo ingresso nel film, sopra le immagini filmate della guerra civile a Budapest che seguono le fotografie, assume anch'essa la cadenza di un lamento funebre, abolendo il frastuono dell'informazione ufficiale in una pregnante anafora:

> Neri inverni d'Ungheria:
> è scoppiata la Controrivoluzione.
>
> Nere città d'Ungheria:
> i fratelli bianchi uccidono.
>
> Neri ricordi d'Ungheria:
> i fratelli borghesi non perdonano.
>
> Nera pace d'Ungheria:
> chiedono sangue per le colpe di Stalin.
>
> Nero sole d'Ungheria:

le colpe di Stalin sono le nostre colpe.[19]

Analoghe al brano di apertura sono le sequenze sulla Rivoluzione cubana, poste dopo la liberazione di alcuni Stati africani (la Tunisia, il Tanganica, il Togo). I toni festanti di queste immagini dialogano con un commento che fa rientrare l'intera sezione in un unico nucleo tematico, il colore, una di quelle forme di 'diversità' che la società borghese riconosce come tale e aborrisce. Pasolini oppone all'ingiusta arbitrarietà di queste posizioni un auspicio dalle tinte utopiche: «Dobbiamo accettare distese infinite di vite reali, / che vogliono, con innocente ferocia, entrare nella nostra realtà».[20] Dalle celebrazioni pubbliche africane si passa alla liberazione cubana. Una struggente ambiguità si posa sul brano, che prende avvio con i sorrisi di ragazzini in festa per la vittoria raggiunta. I versi del commento supportano il gaio dinamismo della sequenza: «Gioia dopo gioia, / vittoria dopo vittoria! // Gente di colore, / Cuba è libera».[21] Ma immediatamente dopo ecco comparire le immagini, sempre in movimento, dei prigionieri cubani; sono volti cupi, segnati da una tetra rassegnazione, sui quali si accorda un commento che fa da controcanto all'ilarità delle immagini precedenti:

La vittoria costerà lacrime e sangue.
I fratelli sono come bestie di altre epoche.

LA VITTORIA costerà ingiustizia.
I fratelli, nella loro ferocia, innocenti.[22]

Il testo verbale e quello visivo sembrano adesso muoversi all'unisono verso un progressivo disvelamento della pura realtà che giace al fondo di ogni conflitto, nascosta dietro i resoconti adulterati dell'informazione convenzionale. La demistificazione degli inganni storici e politici culmina nelle fotografie dei corpi di civili uccisi e abbandonati sulle strade di Cuba. Con 'dissacrante' democrazia, le immagini mostrano anche cadaveri di ragazzini e quello di una donna: la verità non teme gli urti di un impatto visivo scandaloso, ovvero estraneo alla norma, e non maschera con falsa pudicizia le proprie offese.[23] In corrispondenza di questo efferato livellamento ritorna l'*Adagio* di Albinoni, che codifica la morte, quella degli umili «che non fanno la Storia ma la subiscono».[24] Il commento, ancora una volta, non si sovrappone alle fotografie, ma le segue di pochi secondi, raccogliendo la loro valenza funebre. La voce della poesia accompagna le immagini filmate dei funerali cubani, allontanandosi dalle celebrazioni che avevano aperto il brano:

Fotogramma della sequenza sulla Rivoluzione cubana nel film *La rabbia* di Pier Paolo Pasolini, 1963

Ora Cuba è nel mondo:
nei testi d'Europa e d'America
si spiega il senso del morire a Cuba.

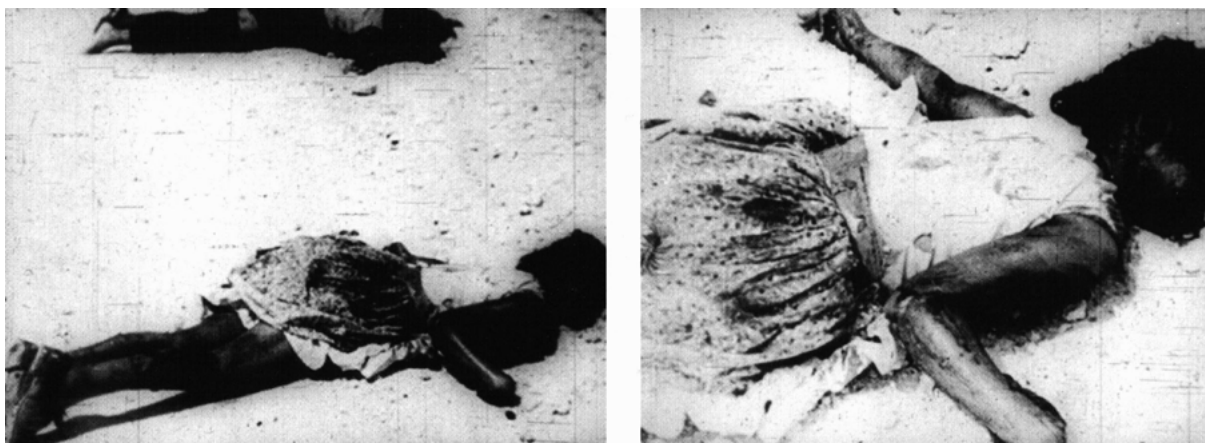
Una spiegazione feroce,
che solo la pietà può rendere umana

nella luce del pianto, il morire a Cuba.[25]

4. La morte in persona

Così come il testo poetico è caratterizzato da sottili varianti tra una strofa e l'altra, allo stesso modo ne *La rabbia* si trovano le varianti di una medesima immagine, quella della morte brutale e anonima. Dal punto di vista ontologico, le riflessioni critiche attribuiscono a questo genere di fotografie un senso particolare. Un passo de *La camera chiara* di Barthes, rapito com'è dalla ricerca del *punctum* (cioè di quel particolare che ferisce l'osservatore), liquida la questione:

> Volendo obbligarmi a commentare le foto d'un reportage sui «casi urgenti», io straccio le note man mano che le scrivo. Come! Non c'è niente da dire sulla morte, sul suicidio, sulla ferita, sull'incidente? No. Non ho niente da dire su quelle foto in cui vedo camici bianchi, lettighe, corpi stesi per terra, vetri rotti, ecc. Se solo ci fosse uno sguardo, lo sguardo di un soggetto, se solo qualcuno, nella foto, mi guardasse![26]

Ma ricercando a ritroso degli accenni sulla categoria di immagini prese in esame, nei

Fotogrammi della sequenza sulla Rivoluzione cubana nel film *La rabbia* di Pier Paolo Pasolini, 1963

saggi di Barthes degli anni Sessanta relativi al messaggio fotografico emerge una precisa attribuzione: la fotografia traumatica, in cui rientrano anche le morti violente, ritrova il suo specifico nella pura denotazione. La società, spiega il semiologo francese, attraverso i processi di connotazione (tra cui il linguaggio pubblicitario) codifica dei significati che hanno lo scopo di moderare e orientare la percezione. La società blocca la libertà di interpretazione esercitando sulle immagini un controllo culturale. Fuori da questa attività istituzionale, nel dominio di una disarmante referenzialità, si collocano le fotografie oggetto del nostro interesse:

> La fotografia traumatica (incendi, naufragi, catastrofi, morti violente, colte «dal vivo») è quella su cui non vi è nulla da dire: la foto-choc è, per la sua struttura, insignificante: nessun valore, nessun sapere, al limite nessuna categorizzazione verbale può aver presa sul processo istituzionale della significazione. Si potrebbe immaginare una sorta di legge: più il trauma è diretto, più la connotazione è difficile.[27]

La sospensione della parola, riscontrata anche nel film di Pasolini, si aggiunge all'iden-

tificazione della rappresentazione visiva della morte con un significante assoluto, pieno del suo esserci. Non si tratta di un significato inspiegabile, ma così evidente nella sua manifestazione concreta e reale da rendere futile e vano ogni tentativo di spiegazione, ogni stratificazione interpretativa e mistificante.

Una diversa sfumatura è quella che individua Bazin nei ritratti di cadaveri. La capacità della fotografia di fissare ciò che è destinato a perire, un corpo morto, rappresenta un'infrazione, una sfida alla natura attuata addirittura su un piano trascendente. Così sintetizza il critico, proponendo un'analisi parallela della morte e dell'atto sessuale:

> L'uno e l'altro sono alla loro maniera la negazione assoluta del tempo oggettivo: l'istante qualitativo allo stato puro. Come la morte, l'amore si vive e non si rappresenta – non è senza ragione che lo si chiama la piccola morte – o almeno non lo si rappresenta senza violazione della sua natura. Questa violazione si chiama oscenità. La rappresentazione della morte reale è anch'essa un'oscenità, non più morale come nell'amore, ma metafisica.[28]

A dispetto dei diversi punti di vista con i quali si osservano e analizzano le immagini che raffigurano una tematizzazione della morte, appare evidente che di fronte ad esse ci si imbatta in una sorta di interdizione, che ne *La rabbia* viene potenziata dall'atrocità delle circostanze mostrate e dalla collocazione metaforica delle fotografie: sono immagini relegate fuori dalla Storia (come i corpi che esse ritraggono), ma pregnanti nella loro manifestazione visiva di un eterno tormento: il conflitto tra dominatori e dominati.

Sul piano formale all'interno de *La rabbia* l'urto tra le vesti istituzionali dei padroni e le brutali vessazioni dei servi si riflette nella distinzione tra sequenze fisse e mobili. Esemplificato dai brani sui fatti d'Ungheria e Cuba, è un aspetto che ritorna nella lunga sezione centrale sulla guerra d'indipendenza algerina. All'interno di questa parte il montaggio alterna le immagini filmate delle sparatorie e delle battaglie nel territorio algerino a quelle trionfali dell'avvento al potere di De Gaulle e della sua visita in Algeria; ad esse vengono alternate delle fotografie di corpi seviziati e violentati dalle torture. Come nel brano sulla rivolta d'Ungheria, anche su queste foto la macchina compie dei movimenti. In una fotografia, in particolare, la semplice ripresa dall'alto verso il basso viene sostituita da uno specifico caso di *recadrage*, che, oltretutto, suggerisce un preciso ordine di lettura. In partenza viene focalizzato, in primissimo piano, il volto di un giovane con lo sguardo rivolto verso un punto determinato, poi una lenta carrellata all'indietro dilata il campo e include nell'inquadratura ciò che il ragazzo vede: il corpo torturato di un uomo che dà le spalle all'obiettivo. Il volto da cui era partita l'inquadratura finisce ai bordi, ma il suo sguardo terrorizzato rimane il nucleo semantico della fotografia, l'espressione con cui lo sguardo similmente inorridito dello spettatore si identifica. Nessuna forma di animazione musicale accompagna le immagini, si sovrappone ad esse solo l'arido rumore dei bombardamenti e un commento poetico che, in questo caso, intrattiene con le fotografie un rapporto critico, oppositivo:

> Sui miei compagni della malavita
> sui miei compagni mantenuti
> sui miei compagni disoccupati
> sui miei compagni manovali
>
> scrivo il tuo nome

libertà![29]

Poco più avanti, con una nuova serie di seviziati e torturati, si ripete un contesto linguistico analogo, di cui si riporta un altro stralcio:

> Sulle misere genti di Algeria
> sulle popolazioni analfabete dell'Arabia
> sulle classi povere dell'Africa
> sui popoli schiavi del mondo sottoproletario
> scrivo il tuo nome
>
> liberta![30]

Dal punto di vista strutturale, dunque, il movimento e la sua assenza fondano due diversi statuti, ai quali corrisponde uno scarto contenutistico: alla falsità delle coperture ideologiche, siano esse di stampo rivoluzionario o coloniale, fa da *pendant* la coincidenza, che solo una trasfigurazione lirica delle fotografie poteva realizzare, di nuda verità e realtà, di cui gli esclusi dalla Storia e dalla cronaca si ergono a testimonianza.

Fotogramma della sequenza 'Algeria: serie di fotografie di torturati e di seviziati' nel film *La rabbia* di Pier Paolo Pasolini, 1963

La fotografia e il cinema intrattengono con la realtà due differenti dialettiche; pur essendo entrambi degli strumenti di riproduzione meccanica del visibile, il loro rapporto con il referente è regolato da equilibri diversi. La fotografia non può prescindere dall'assunto barthesiano che vuole che l'oggetto ritratto 'è stato là'. «Certificato di presenza» o «emanazione del referente», la fotografia attesta in maniera indiscutibile e ineluttabile che quella data persona o cosa è stata posta concretamente di fronte all'obiettivo. Ma tale perentorietà non è valida anche per il cinema, come si evince continuando a leggere *La camera chiara*:

> L'immagine fotografica è piena, stipata: in essa non c'è posto, non vi si può aggiungere niente.
> Nel cinema, ove il materiale è fotografico, la foto non ha però questa completezza (e buon per lui). Perché? Perché la foto, presa in un flusso, è sospinta, trascinata verso altre visioni; indubbiamente, nel cinema vi è sempre un po' di referente fotografico, solo che questo referente si schermisce, non rivendica la sua realtà, non reclama la propria esistenza passata.[31]

Lo scorrimento delle immagini cinematografiche, stando al brano appena citato, non pretende di avere l'inevitabile dimensione documentaria sulla quale la fotografia, invece, si basa ontologicamente. Appoggiandosi alle tesi di Barthes, Barbara Le Maître approfondisce il tema:

> Traccia strappata al mondo, la fotografia trattiene qualcosa delle cose e degli esseri: prima dell'immagine, sotto l'immagine, la realtà, *è stata là*. Il principio che definisce una connessione fisica tra l'immagine e il suo referente è altrettanto valido per il cinema; tuttavia, questo ne assume diversamente le conseguenze, costruendo al

> contempo mondi e discorsi in grado di nascondere o di mascherare un referente che diventa labile – detto altrimenti, nel film il referente non è affatto così nudo come in fotografia. [...] Il principio dell'impronta luminosa fa dunque nascere due economie distinte e, in sostanza, laddove la fotografia genera un rapporto di magnetizzazione – i due poli dell'immagine e del referente si attirano –, il cinema capovolge questa polarizzazione – questi stessi poli tenderebbero, se non a respingersi, almeno a conservare lo scarto. Il cinema sembra attenuare l'indice, sciogliere in parte l'aderenza rigorosa tra l'impronta e il suo referente.[32]

Nel flusso filmico il legame con il referente si allenta e la successione delle immagini è costruita su una dialettica che svela e contemporaneamente nasconde la realtà rappresentata: è la forma adeguata per una resa conforme ai sotterfugi, alle chimere ideologiche, alle frodi travestite da giovamento collettivo che *La rabbia* intende smascherare. La valenza documentaria della fotografia, la sua inclinazione ad essere fatalmente reale e a mostrare ciò che lo scorrimento cinematografico in parte occulta, invece, sono ineludibili e possono dare corpo alle sofferenze universali, astoriche.

La distinzione che è stata proposta non va intesa come una divisione manichea dei ruoli tra sequenze mobili e immagini fisse, e non va enfatizzata nella misura in cui non si conoscono le intenzioni dell'autore circa una possibile attribuzione metaforica o simbolica al rapporto tra le due forme. L'analisi tracciata si offre come un'ipotesi interpretativa che segue la configurazione conclusiva dell'opera e le indicazioni contenute nella sceneggiatura originaria, dove le annotazioni di Pasolini che presentano espliciti rimandi a materiale fotografico sono piuttosto frequenti. È il caso, ad esempio, delle fotografie di Gandhi e dei torturati algerini, effettivamente inserite, o delle immagini di Marilyn Monroe, tra le quali appare una fotografia sul letto di morte che poi, molto probabilmente, non fu reperita.

Il brano su Marilyn, il più lirico e struggente dell'intero film, è incorniciato dallo scoppio della bomba atomica, un'immagine in movimento riproposta più volte nel corso del film, come simbolo pregnante della dissoluzione apocalittica di una società basata su inique divisioni di classe. La sequenza sull'attrice americana è stata realizzata a partire da fotografie di rotocalchi ritagliate dall'archivio personale di Carlo di Carlo. In realtà, il raccordo con la prima fotografia della sezione non doveva avvenire mediante il passaggio dall'immagine del fungo nero a quella del volto dell'attrice, ma, come si legge nella sceneggiatura integrale, la sequenza immediatamente precedente doveva essere costruita con un «(lungo silenzio. Solo commento una sconvolgente e indecifrabile musica elettronica). Ultima immagine (fotografica) la faccia di un cadavere di donna in primo piano».[33] Il legame tematico, dunque, avrebbe dovuto essere rappresentato da un'altra impronta luminosa della morte. Il corpo di Marilyn Monroe fu trovato senza vita a Hollywood il 4 agosto 1962, ma ne *La rabbia* non si parla della sua morte se non in maniera poeticamente sublimata. Le immagini della Monroe sono esclusivamente fotografiche, sono ritratti di lei da bambina, da giovane, o trasformata in diva sul set dei suoi film. Spesso, soprattutto in quest'ultimo caso, il taglio dell'inquadratura mostra la fonte: l'umanità violata dalla sottocultura del rotocalco, dell'informazione di massa.[34]

Mentre i funerali previsti per le altre parti sono affidati a sequenze in movimento (si pensi ai personaggi celebri e ai protagonisti della storia, come Alcide De Gasperi e papa Pio XII, oppure ai funerali cubani), la morte di Marilyn è evocata da fotografie, istanti funebri di raggelante bellezza: il rituale in cui si consuma la sua scomparsa non è collettivo, pubblico, ma tragicamente individuale, come gli umili, come gli anonimi ungheresi o algerini. Il canto di morte per Norma Jeane Baker, dunque, non rientra tanto nelle fo-

tografie del suo funerale, pure presenti nel capitolo, quanto nella dimensione luttuosa che assumono i ritratti di lei in vita, anche in relazione al connotato funebre che il testo proietta su di essi:

> Del pauroso mondo antico e del pauroso mondo futuro
> era rimasta solo la bellezza, e tu
> te la sei portata dietro come un sorriso obbediente.
> [...]
> Ora sei tu, la prima, tu, la sorella più piccola,
> quella che non conta nulla, poverina, col suo sorriso,
> sei tu la prima oltre le porte del mondo
> abbandonato al suo destino di morte.[35]

I versi, lontani da un'esaltazione del divismo, fanno in modo che anche le fotografie parlino di Marilyn non in quanto icona, ma come una fragile vittima dell'alienazione prodotta dall'industria culturale statunitense. La feroce modernità di cui la Monroe fu martire esemplare sfocia, infatti, nell'immagine ripetuta di un Cristo flagellato in processione, mentre lo sfruttamento della 'società dello spettacolo' viene emblematizzato dalle riprese dei concorsi di bellezza che scorrono all'interno della sezione, tra le immagini fisse. Inoltre, come contrappunto visivo ai primi piani dell'attrice, appaiono dei manichini e una giostra in fiamme che, insieme alla strada arida e deserta raffigurata nel quadro di Ben Shahn *East 12th Street* (1947), moltiplicano gli scenari apocalittici già prefigurati dalle esplosioni nucleari.

Fotogramma de 'La Sequenza di Marilyn' nel film *La rabbia* di Pier Paolo Pasolini, 1963

Sulla matrice poetica di questa sequenza si è soffermata Maria Rizzarelli: sottolineando le affinità tra la sintassi del film di Pasolini e le strategie retoriche proprie della poesia, la sua analisi approfondisce la figura dell'anafora. Presente in molte strofe del commento, l'iterazione anaforica si realizza anche nella riproposizione delle medesime unità visive all'interno delle sequenze. Nella parte su Marilyn, in particolare, Rizzarelli rileva un «procedimento di ripetizione sincronizzata verbo-visiva»[36] dove all'incipit delle lasse iniziali, sottoposto a lievi varianti, corrisponde lo stesso primo piano dell'attrice, e alle carrellate che percorrono in orizzontale il corpo della Monroe distesa su un sofà, si accorda l'explicit, anch'esso di volta in volta variato, delle strofe centrali: «Sparì come una bianca colomba d'oro».[37]

Sulle dolenti note dell'*Adagio in Sol minore*, apprendiamo che con lei sparì anche il mondo antico di cui era espressione addolcita.

---

* Questo articolo è un estratto della tesi di laurea di Corinne Pontillo, dal titolo *Di luce e morte. Pier Paolo Pasolini e la fotografia*, che ha vinto il Premio Pier Paolo Pasolini 2014.

[1] P.P. Pasolini, 'Pier Paolo Pasolini ritira la firma dal film *La rabbia*', a cura di M. Liverani, *Paese Sera*, 14 aprile 1963, ora in Id., *Per il cinema* (vol. II), a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2001, p. 3067.

[2] Per una accurata ricostruzione della genesi del film cfr. R. Chiesi, 'Il mosaico elegiaco di Pasolini', *Cine-*

forum, 478, ottobre 2008, pp. 43-49 e Id., 'Il 'corpo' tormentato de *La Rabbia*. La genesi del progetto, la 'normalizzazione' del 1963, l'ipotesi di ricostruzione del 2008', *Studi Pasoliniani*, 3, 2009, pp. 13-26.

[3] Cfr. P.P. Pasolini, 'Osservazioni sul piano-sequenza', in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (vol. I), a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1999, pp. 1555-1561.

[4] Cfr. Id., 'Il Trattamento', *Vie Nuove*, 38, 20 settembre 1962, ora in Id., *Per il cinema* (vol. I), pp. 407-411.

[5] G. Debord, *La società dello spettacolo* [1992], Milano, BCDe, 2008, pp. 174-175.

[6] Per una riflessione sul tema cfr. R. Chiesi, '«Un nuovo genere cinematografico»', in P.P. Pasolini, *La rabbia*, a cura di R. Chiesi, Bologna, Cineteca Bologna, 2009, pp. 7-10.

[7] P.P. Pasolini, 'Incontro con Pier Paolo Pasolini', a cura di N. Ferrero, *Filmcritica*, 116, gennaio 1962, ora in Id., *Per il cinema* (vol. II), p. 2816.

[8] Cfr. F. Fortini, *Tre testi per film*, Milano, Edizioni Avanti!, 1963, pp. 5-13.

[9] R. Chiesi, 'Il 'corpo' tormentato de *La Rabbia*', p. 22.

[10] Cfr. A. Moravia, 'Pasolini nella trappola di Guareschi', *l'Espresso*, 21 aprile 1963.

[11] Cfr. A. Barbato, 'Pasolini non vuole firmare *La rabbia*', *Il Giorno*, 13 aprile 1963 e M. Liverani, 'Pier Paolo Pasolini ritira la firma dal film *La rabbia*'.

[12] P.P. Pasolini, 'Dieci domande a Pier Paolo Pasolini', a cura di I. Zannier, *Fotografia*, 12, dicembre 1959, ora in Id., *Per il cinema* (vol. II), a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2001, p. 2673.

[13] Id., 'La luce di Caravaggio', inedito, 1974, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (vol. II), p. 2672. Per una diversa ipotesi sul metodo di lavoro di Caravaggio si rimanda alla videointervista a Paolo Benvenuti pubblicata su «Arabeschi», a. II, n. 3.

[14] Ivi, p. 2674.

[15] Cfr. R. Barthes, *La camera chiara*. *Nota sulla fotografia* [1980], Torino, Einaudi, 2003; W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia* [1931], Milano, Skira, 2012; Ph. Dubois, *L'atto fotografico* [1983], Urbino, QuattroVenti, 1996; S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* [1973], Torino, Einaudi, 2004.

[16] Cfr. R. Barthes, *La camera chiara*, pp. 12 e 15.

[17] Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [1936], Torino, Einaudi, 2011, pp. 14-15 e R. Barthes, *La camera chiara*, pp. 32-33 e 93.

[18] Il brano è tratto da una conversazione con Carlo di Carlo che si è tenuta a Roma il 17 dicembre 2013.

[19] P.P. Pasolini, *La rabbia*, in Id., *Per il cinema* (vol. I), pp. 368 (traiamo da questa edizione tutte le citazioni del testo del commento).

[20] Ivi, p. 371.

[21] Ivi, p. 373.

[22] Ivi, p. 374.

[23] Un contesto analogo si ripeterà ne *La sequenza del fiore di carta*, dove tra le immagini che scorrono alla fine dell'episodio campeggia la piccola, sconvolgente salma di un neonato.

[24] R. Chiesi, 'Il 'corpo' tormentato de *La Rabbia*', p. 25.

[25] P.P. Pasolini, *La rabbia*, p. 375.

[26] R. Barthes, *La camera chiara*, p. 111.

[27] Id., *L'ovvio e l'ottuso* [1982], Torino, Einaudi, 2001, p. 21.

[28] A. Bazin, 'Ontologia dell'immagine fotografica', in Id., *Che cosa è il cinema* [1958], Milano, Garzanti, 1996, p. 32.

[29] P.P. Pasolini, *La rabbia*, p. 394.

[30] Ivi, p. 395.

[31] R. Barthes, *La camera chiara*, p. 90.

[32] B. Le Maître, *L'impronta: tra cinema e fotografia* [2004], Torino, Kaplan, 2010, pp. 12-13.

[33] Ivi, p. 397.

[34] Cfr. R. Chiesi, 'Il 'corpo' tormentato de *La rabbia*', p. 26.

[35] P.P. Pasolini, *La rabbia*, pp. 398-399.

[36] M. Rizzarelli, 'Un blob su commissione: *La rabbia* di Pier Paolo Pasolini', in AA.VV., *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, Pisa, ETS, 2011, p. 275.

[37] P.P. Pasolini, *La rabbia*, p. 399.

n. 5, gennaio-giugno 2015

Marco Bazzocchi

La distanza da Pasolini

Trailer

Scoppia la voce della Callas (l'aria di Rosina, dal *Barbiere*: «Una voce poco fa») e sale, su nel cielo piombo, sale sopra il cadavere, sul fango, sul sangue, sugli stracci. Pasolini è morto. Abel Ferrara decide di riscattare l'atrocità del cadavere con la voce della Callas. E forse conosce i versi meravigliosi di *Trasumanar*: «La lietezza esplode / contro quei vetri sul buio / Ma tale lietezza, che ti fa cantare *in voce* / è un ritorno dalla morte». Così quella morte sembra avvolta da molteplice *pietas* femminile: Callas, fuori, la cugina Graziella, la madre Susanna, l'amica Laura in casa. Quella voce della Callas potrebbe riscattare la morte. Sale nel cielo. Non capiamo bene il perché dell'aria di Rosina: casualità? allusività («lo giurai, la vincerò!»)?, ma quel che importa è la voce: c'è la voce della Callas, non c'è, nel film, la voce di Pasolini. Ci manca. Era forse inevitabile: sarebbe stato caricaturale, fasullo, kitsch, riprodurre quella voce un po' strozzata, dolce, educatissima, con il lieve accento emiliano. Defoe parla con un'altra voce. E qui Pasolini 'ci' manca. Era forse inevitabile. Ma non basta la voce della Callas per confortare gli amabili resti. Segue poi l'inquadratura azzurra del cielo dell'EUR, il palazzo fascista, la statua virile dello Stadio (già comparsa all'inizio del film). Uno squarcio di azzurro nel buio piombo dell'ultima notte e dell'alba successiva. Il cielo azzurro e le nuvole. Come Totò e Ninetto, che vedono le nuvole nel cielo, capitombolati nei rifiuti (*Che cosa sono le nuvole?*) e scoprono la «ineguagliabile bellezza del creato». Le nuvole e il cielo, guardati però da terra, in mezzo ai rifiuti, nella discarica: e così Ferrara fa vedere il cielo (a noi spettatori) mentre il cadavere di Pasolini, rivolto a terra, il braccio di traverso sul petto, non può vederlo. Cielo azzurro, marmo bianco, EUR: cioè fascismo. In un gioco perverso, il regista lega insieme virilità e luce. Come a dire che anche Pasolini (e in effetti fu così) si era confrontato col fascismo, lo aveva vissuto, attraversato, riassunto nell'ultimo anno di vita come metafora del Nuovo Potere (Salò).

Il movimento della voce è poi ripetuto dalla scala che una nuova coppia di Padre e Figlio, Nunzio (Riccardo Scamarcio, che dà il cambio al Ninetto previsto da Pasolini al tempo della composizione del progetto) ed Epifanio (Ninetto Davoli, in un ruolo immaginato per De Filippo), risalgono perduti nel cosmo, mentre guardano la terra lontana, ridotta a globetto (qui risuona un'altra musica, la *Missa liuba* congolese che Pasolini aveva scelto per il *Vangelo*). Una scala che sale da un pozzo buio, una scala da discarica o da fognatura (ancora una volta la terra dentro il cielo).

È il film mai realizzato, rimasto solo come trattamento, *Porno-Teo-Kolossal*, il film che doveva superare *Salò* con l'alleggerimento cosmicomico e la rappresentazione delle città moderne come luoghi dove domina un Potere tollerante e terribile: Sodoma, Gomorra, Numanzia. Con una bella idea narrativa, Ferrara inserisce nella cornice dell'ultima giornata di Pasolini le tre 'visioni' delle ultime opere: *Salò* all'inizio, con due spezzoni originali che fanno subito tremare i polsi, e poi due segmenti di *Petrolio* (il Pratone della Casilina era inevitabile, vero *punctum dolens* fin da quando l'opera è uscita), e infine alcune scene di *Porno-Teo-Kolossal*, letto (inverosimile ma con una sua logica) dall'autore a Ninetto-Scamarcio mentre cenano per l'ultima volta insieme al *Pommidoro*. Buona come trovata nar-

rativa, e in linea con le interruzioni e digressioni continue che lo stesso Pasolini aveva usato nelle sue ultime opere.

Non del tutto riuscito – a mio parere – il Pratone: goffi i ragazzi, non adatti nei gesti e negli abiti, irrisolto il personaggio di Carlo (che dovrebbe essere diventato donna) e che viene rappresentato con un effetto di colatura del volto alla Francis Bacon. Del resto, è molto difficile portare sotto gli occhi una scena erotica tutta fondata sulla scrittura, sul ritmo della sintassi, sulle sfumature che differenziano con attenzione minuziosa gli organi sessuali dei ragazzi e ne fanno il corrispondente del loro volto e della loro personalità. Forse bisognava insistere su una visionarietà maggiore, o su una maggiore stilizzazione, come si sarebbe dovuto fare nella scena dell'orgia a Sodoma (la meno riuscita del film) che pecca in eccesso di banale realismo allusivo (terribili i fuochi di artificio che salgono in cielo durante il coito dei ragazzi). Anche in questo caso, lo sguardo di Nunzio e di Epifanio si doveva sentire di più, come si doveva sentire il loro buffo modo di essere lì, persi di fronte a uno spettacolo che li allontana dalla mèta (la capanna di Betlemme) e che li invischia nei fatti del Nuovo potere. Insomma, l'inserimento dell'ultimo progetto doveva funzionare come alleggerimento del quadro complessivo, anche con una stilizzazione alternativa (magari il bianco e nero, o colori esasperati). In un certo senso, là dove non si può sentire lo stile di Pasolini, si sarebbe dovuto sentire lo stile di Ferrara. Il che non avviene.

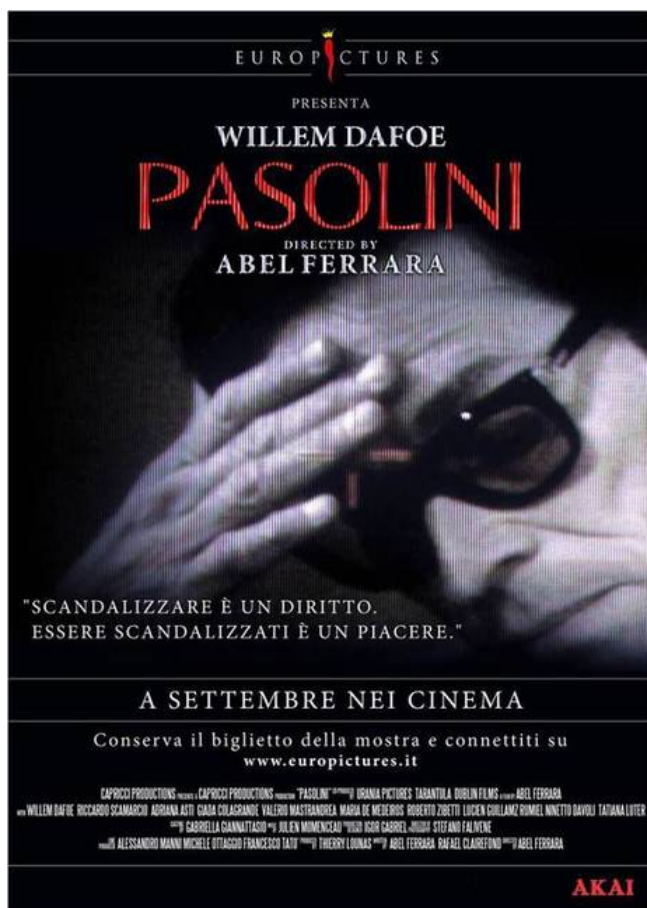
Perfetto, invece, o quasi perfetto, tutto ciò che si svolge negli interni. Qui Ferrara riesce quasi sempre. L'appartamento borghese in continua penombra, la grande finestra della sala dalla quale si intravede la minacciosa Roma delle periferie, il corridoio che porta nel salotto: tutto sembra essere chiuso in un'atmosfera gelida e già mortuaria, con colori freddi o spenti che si sgranano in momenti efficacissimi (la Betti che entra in casa per portare la notizia della morte, Furio Colombo che percorre il buio ingresso del palazzo). Ferrara sente benissimo (e fa sentire) questa penombra. La penombra è la vera tonalità raggiunta dal film. In questa penombra il regista riesce a 'tenere in vita' la morte di Pasolini. Bellissima l'intervista con Colombo (Valerio Mastrandrea), fatta di reticenze, incomprensioni, dire e non dire, con una tensione che cresce fino al brusco congedo (Pasolini, per primo, ha messo in scena – in poesia – la condizione dell'intervista come nuovo strumento della società borghese che vuole trasformare in oggetto vendibile la vita di un autore: e penso alla *Disperata vitalità*, dove l'intervistatrice – stupida – in golfino rosa diventa «il cobra col biro», come qui vediamo brillare nel buio 'il biro' di Colombo).

Penombra limbale del salotto. Ferrara non voleva riportare in vita Pasolini. Voleva operare in questa zona di confine dove la 'disperata vitalità' sfuma nella morte. L'ultimo giorno, l'ultima notte, e le ultime opere. E dunque, per questo, nella casa e nella notte si muove meglio che in altre realtà. E ci fa sentire un Pasolini che – anche senza voce – è già nello spazio della morte, come il suo ultimo non eroe Epifanio, e anche se muore con la faccia nel fango può pensare che il viaggio ha comunque ottenuto un risultato, e che la fine – vera – non arriverà mai.

Per quanto riguarda la casa, va poi notato il ruolo riuscito di Adriana Asti, una Susanna apprensiva e tenera, con gli occhi sgranati sul figlio come a proteggerlo da un pericolo che

lei sente nell'aria. Completamente scentrata la Betti interpretata da Maria de Medeiros (ma perché tutti continuano a farne una caricatura?), qui magra e eterea, quando invece (basta pensare a *Novecento* di Bertolucci, girato in quei mesi) doveva già essere grassa e 'amabilmente' terragna.

C'è poi da aggiungere qualcosa sul mondo che circonda Pasolini. Non sempre convincono i ragazzi. Pasolini era il primo ad aver capito che i corpi con cui aveva costruito i suoi film non esistevano più. E i ragazzi degli anni Settanta erano «orribili mostri» (mostri che comunque bisognava continuare a amare, in una coazione cieca). Questi volti e questi corpi di giovani non sono abbastanza incisivi per l'occhio di Pasolini che li guarda. Efficace invece Pelosi (Salvatore Ruocco): lo sguardo vuoto, i brufoli, l'espressione persa e adenoidea. Un oggetto da prendere e consumare, inseguendo il ricordo di quello che era un corpo giovane due decenni prima. E così la notte all'Idroscalo si configura come un fatto sessuale, senza che sia necessario ipotizzare altro (violenza che esplode quasi gratuita, piccolo complotto di una banda per dare una lezione al 'frocio', reazione insensibile di Pelosi, ridotto a marionetta inutile che annaspa per salvarsi in una trappola non prevedibile).

La fisicità prepotente di Defoe domina fino all'ultimo, con i vestiti giusti che Pasolini comprava per 'travestirsi' da ragazzo, cioè per assumere su di sé i segnali della trasformazione, quasi volesse sperimentarli fino in fondo, rimanendo comunque diverso sotto la scorza del vestito. Defoe senza la voce di Pasolini ma con il corpo di Pasolini. Non con trucchi inutili, ma con un volto scavato 'come' quello di Pasolini, le braccia magre 'come' quelle di Pasolini, i capelli tinti, gli occhiali scuri con la montatura grossa, una specie di protezione dal mondo (perfetto il momento in cui, dentro la Giulietta, Pasolini se li toglie per praticare la fellatio, come in un rituale necessario e disperato, che implica l'impossibilità di guardare in faccia l'oggetto d'amore, sentendolo solo come organo sessuale).

Dunque il corpo di Pasolini che sembra lì di nuovo, che si muove nella penombra, nel buio. Pasolini diceva (in poesia) di sentirsi 'ingiallito', un rudere, un oggetto consunto. La vitalità stava

piano piano svanendo. E la tinta ai capelli era solo un misero rimedio. Ferrara ci fa sentire questa consunzione. La fisicità di Defoe è un trucco: Pasolini è un fantasma. E allora il film nel suo insieme non serve a farci sentire Pasolini qui, ora: non è un esorcismo della morte e neanche la rielaborazione di un lutto. Il film ci fa sentire la distanza di Pasolini, la distanza da Pasolini.

Antonio Costa

Sconfinamenti. *Su* Michele Sambin. Performance fra musica, pittura e video *a cura di S. Lischi e L. Parolo*

Mancava finora una monografia completa sull'intera opera di Michele Sambin (Padova 1951), artista polimorfo, attivo fin dai primi anni Settanta in svariati campi: cinema, video, musica, pittura, teatro. Certo, non facevano difetto contributi anche notevoli su singoli aspetti o fasi della sua attività: ne cito uno per tutti, il volume curato da Fernando Marchiori su Tam Teatromusica.[1] C'erano sicuramente reali difficoltà a cogliere, secondo una prospettiva unitaria, un'attività che si sviluppa in oltre quarant'anni all'insegna della sperimentazione continua e che consegue risultati rilevanti, senza tuttavia chiudersi in se stessa.

Tanto più apprezzabile appare, quindi, l'uscita di *Michele Sambin. Performance fra musica, pittura e video*, frutto del meritevole impegno di una piccola casa editrice, la Cooperativa Libraria Editrice Università di Padova (Cleup 2014), abitualmente dedita alla saggistica accademica.[2] Si tratta di una esaustiva monografia a più voci e, allo stesso tempo, di un'edizione d'arte. Il volume è curato da Sandra Lischi, voce autorevole e vivace che da anni lavora alla frontiera tra cinema e video-arte, e Lisa Parolo, una giovane studiosa laureata all'Università di Padova e dottoranda all'Università di Udine, la cui ricerca, impegnata su due fronti (studio storico-critico e problematiche di conservazione/restauro

della MediaArt), si colloca in un ambito che ha nell'Università di Udine il suo centro più importante e in Cosetta G. Saba la sua principale animatrice.[3]

1. Una questione di forma

Una recensione di *Michele Sambin. Performance fra musica, pittura e video* deve necessariamente partire dalla sua forma, dal modo in cui il libro è stato pensato e «messo in pagina». Questo significa cogliere la stretta relazione che in quest'impresa si realizza tra i caratteri peculiari dell'opera di Sambin e la struttura della ricca documentazione e dei percorsi di analisi che i testi propongono. Non si tratta, come si fa nei supplementi letterari dei quotidiani, di dare un punteggio (in palline o stellette) allo stile di scrittura e alla copertina, mettendo assieme valutazione del contenuto e giudizio sulla confezione merceologica del prodotto. Qui va preso in considerazione il ruolo che l'organizzazione dei materiali critici e della documentazione iconografica assume in questo artefatto che è un vero e proprio «libro d'artista». La prima copertina è priva di scritte. La quarta riproduce una frase scritta a mano, ripetuta più volte e in modo incompleto, smozzicato, quasi si trattasse di prove grafiche: «*Performance implica corpo».* E subito ti vien fatto di pensare come tutta la nomenclatura del manufatto-libro implichi riferimenti al corpo umano (risguardo, occhiello, nervi, dorso...). Ma pensi anche ai libri giapponesi che si aprono all'inverso dei libri occidentali.

Inoltre, la prima copertina presenta su uno sfondo, che appare come un'atmosfera di color blu, un clarinetto appeso a un filo, quasi si trattasse di un pendolo (in realtà, è una citazione dalla serie dei *Disegni blu*, 1980, relativi a installazioni video quali *BAC CAB* e *From left to right*).[4] Tutto questo fornisce l'impressione di uno spazio non definito, non limitato dai bordi della copertina. Credo che raramente la grafica di un libro ne abbia sintetizzato in modo tanto esatto il senso e l' unicità. Robert Escarpit diceva che, come ogni cosa viva, il libro è un oggetto «indefinibile».[5] Quest'idea si adatta in modo del tutto speciale a quest'opera, se a indefinibile diamo il significato di ciò che non può essere circoscritto dentro una struttura predeterminata. La forma di questo volume si fonda sulla pratica dello 'sconfinamento' allo stesso modo in cui la pratica dello sconfinamento è il contrassegno del lavoro di Michele Sambin. Ciò che rende unica quest'opera nel panorama della letteratura storico-critica contemporanea è la singolarità della figura di Michele Sambin. Questo libro sembra annullare le differenze tra monografia critico-interpretativa e biografia. La monografia su un artista ipostatizza l'unità, la coerenza interna, il sistema delle relazioni intertestuali. La biografia di un artista si muove in più direzioni, ac-

quisisce elementi rilevanti in ambiti differenti, mette le fonti più disparate al servizio di una narrazione in cui le *n* dimensioni del tempo esistenziale sono ricondotte al percorso unitario del tempo storico (l'artista e il suo tempo). E tuttavia né l'una né l'altra classificazione esauriscono il senso di questo volume che sfugge, programmaticamente, a ogni definizione, come del resto lo stesso contesto in cui si colloca la sperimentazione di Sambin. Le curatrici lo definiscono un'«un'epoca di scoperte e di veloci transizioni e metamorfosi tecnologiche, *un quadro fluido, senza cornici e senza bordi*, in cui dialogano l'utopia e l'infrazione, l'irriverenza e la serietà dell'impegno, il gioco e la sfida che da culturale si fa anche, in senso ampio e nobile, politica».[6]

2. Dal libro all'archivio (in rete)

Il problema che hanno dovuto affrontare le curatrici può essere così sintetizzato: come evitare, nella trattazione di vari aspetti dell'attività di Sambin, di accreditare l'idea di eclettismo? E come mantenere invece, nell'articolazione dei saggi che lo compongono, l'idea di un percorso unitario nel quale il passaggio dalla pittura al film, al video, alla performance multimediale e al teatro risultino momenti di un percorso reso necessario dai suoi stessi presupposti? Quest'idea non solo sostanzia i saggi raccolti nel volume ma informa lo sviluppo del testo inteso come un dialogo tra la dimensione argomentativa della scrittura critica e quella progettuale della documentazione iconografica, in un gioco di spostamenti progressivi. Il libro si apre con una lunga e dettagliata intervista di Lisa Parolo a Michele Sambin, realizzata in tempi successivi. E si conclude con il saggio della stessa Parolo *www.michelesambin.com. L'archivio Sambin. Metodologie per la Media Art*, corredato dalle schede analitiche delle opere conservate. Tra i due contributi si colloca idealmente un preciso saggio, ancora di Parolo, che, nonostante il titolo minimalista (*Storie tra Padova e Venezia*), costituisce un apporto fondamentale, in quanto fa pienamente luce sul contesto artistico-culturale, tra Padova e Venezia, in cui ha inizio e prende forma l'esperienza artistica di Michele Sambin. Tra la prima parte (l'intervista) e l'ultima (l'archivio Sambin) si stabilisce un rapporto funzionale: l'intervista fornisce le informazioni per chiarire le condizioni originarie in cui si è svolta ogni singola performance oggi solo parzialmente riproducibile attraverso i materiali pervenuti (e riprodotti in rete). Inoltre essa fornisce elementi preziosi per gettare luce sul contesto delle esperienze artistiche realizzate. Cito solo, a titolo di esempio, i passaggi dedicati a Giuseppe Mazzariol, straordinaria figura di critico, docente, organizzatore culturale. Creatore tra le altre cose dell'Università Internazionale dell'Arte di Venezia, con sede a Palazzo Fortuny, nel cui ambito prende avvio la sperimentazione video di Sambin. Egli ne parla in questi termini: «Personalità aperta a esperienze artistiche internazionali, ma contemporaneamente legato alle problematiche del territorio – si è inventato l'UIA per creare un collegamento tra l'insegnamento e i problemi concreti della città lagunare».[7] Il saggio conclusivo e le schede ad esso correlate sono l'aspetto più innovativo di quest'opera in quanto non si limitano a fare il punto sulle problematiche e le metodologie del progetto di recupero e di restauro delle opere, ma forniscono la chiave d'accesso alla loro consultazione. È su questo piano che la «forma libro» e la «forma rete» s'incontrano, l'una sconfina nell'altra: ciò consente un utilizzo pieno e consapevole dell'archivio in rete, sottraendolo all'indeterminatezza della navigazione casuale e collocandolo in una prospettiva «storica», nel senso che dà conto della distanza che esiste tra ciò che è oggi visibile nella rete e ciò che l'evento originario era.

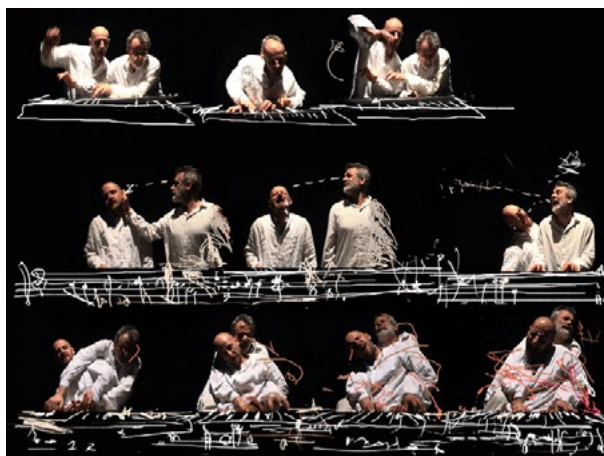
3. «VTR & I»

I saggi in cui si articola il libro toccano tutti gli aspetti dell'attività di Michele Sambin. Da citare, innanzi tutto, i due saggi liminari dedicati al contesto internazionale e a quello nazionale: il primo, di Sandra Lischi, mette a confronto le esperienze di Sambin nel campo della video-arte con alcune delle coeve espressioni sul piano internazionale (Bill Viola, Nam June Paik & Charlotte Moorman, Steina & Woody Vasuka). Ciò che emerge quale tratto distintivo dell'artista padovano è la relazione che di volta in volta egli stabilisce tra differenti temporalità («diretta», «differita» e «performance dal vivo») e differenti modalità (scontro, dialogo, gioco ironico). Nell'analisi di Lischi diventa centrale la funzione del *loop*, quando il dispositivo della chiusura del nastro ad anello non era, come accade oggi nelle videoinstallazioni, una tecnica puramente funzionale allo scorrimento in continuità delle immagini, ma un vero e proprio «*attore* dalle sorprendenti doti performative».[8] Il saggio di Silvia Bordini sul contesto nazionale va letto in parallelo con quello di Parolo, già citato, in quanto permette di evidenziare differenze e specificità, dell'ambiente artistico di Padova e di Venezia, ma anche i punti di contatto con esperienze parallele. Puntuali e circostanziati sono poi i saggi su aspetti specifici dell'opera di Sambin, i quali hanno come tratto comune l'adozione di una prospettiva dinamica che tende a cogliere i movimenti in atto piuttosto che circoscrivere singoli aspetti. Ci limitiamo a qualche esempio. Riccardo Caldura, nel suo saggio su grafica e pittura,[9] traccia l'efficace ritratto di un pittore che non può o non vuole essere più tale e che, allo stesso tempo, non può o non vuole disconoscere quello che rimane un punto di partenza, una fonte. Il saggio di Cristina Grazioli, *Il tempo della luce: costruire e dissolvere*, è probabilmente quello che si spinge più avanti nella definizione del ruolo che suono e luce giocano nella ricerca di Sambin, con l'intento di isolarli e valorizzarli come energia originaria, anteriore al senso codificato, facendoli emergere come ciò che nella rappresentazione è irrappresentabile e diventa esclusivamente agibile. Si tratta di una dimensione che Grazioli illustra recuperando, da un saggio di Brunella Eruli sul teatro d'immagine e il teatro di poesia in Italia, suggestivi riferimenti a Wittgenstein («Su ciò di cui non si può parlare, bisogna tacere») e a Valéry («una lunga esitazione tra il suono e il senso»).[10] Quest'area della sperimentazione di Sambin, nella quale ciò che è illuminato «non è necessariamente più parlante o più visibile di ciò che è immerso nell'ombra», potrebbe, a mio giudizio, essere ricondotta alla definizione di «figurale» (in opposizione a figurativo) di Jean-François Lyotard, vale a dire al campo delle emergenze dinamiche ed espressive di forze che eccedono (e precedono) ogni convenzione linguistica. Questa fondamentale categoria del pensiero lyotardiano non è senza connessioni con le esperienze cinematografiche d'avanguardia maturate tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta: penso in particolare al saggio *L'acinéma* (1973), recentemente riproposto in un numero monografico di «Aut-Aut» su Lyotard.[11] Bruno Di Marino, uno dei maggiori esperti di cinema d'artista, colloca la produzione cinematografica di Sambin, svolta tra 1968 e 1977, all'insegna della joyciana «ineluttabile modalità del visibile», cercando di conciliare l'esigenza di definire l'esperienza cinematografica dell'artista padovano come «necessaria premessa all'arte elet-

tronica» e la tentazione di considerarla un'«esperienza in sé conclusa».[12] In quest'ultima prospettiva, l'esperienza cinematografica nella sua spinta verso l'astrazione è assimilata alla pittura, mentre nella prima prevale una concezione del dispositivo di riproduzione come «macchina che genera scarti, faglie, intervalli cronologici, apparato di registrazione e simultaneamente di cancellazione».[13]

Il passaggio dal video al teatro è indagato, con intelligenza critica e vicinanza empatica, da Anna Maria Monteverdi nel saggio *Da solo a molti. Dalle video-performance solitarie al collettivo tecnoteatrale*.[14] Il contributo di Monteverdi sviluppa la tematica del «contagio» considerata, sulla base di una lunga conversazione con l'artista, la parola chiave «per mostrare gli inizi, gli sviluppi e l'attuale teatro di Sambin e del Tam Teatromusica».[15] Pur inserendosi perfettamente nel quadro d'insieme dell'opera, questo contributo va opportunamente integrato con altri quali *Partiture. Michele Sambin dalle videoperformance al teatro carcere* della stessa Monteverdi, in «Ateatro. Webzine di cultura teatrale», 59.40, 10/19/2003, (http://www.ateatro.org/mostranotizie2bis.asp?num=59&ord=40).[16]

4. Sconfinamenti

Vorrei, infine, ritornare sul tema dello sconfinamento che può essere indicato come il filo conduttore che ci guida nello svolgimento dei saggi di questo libro, in quanto esso è l'idea chiave di tutta l'opera di Sambin. Anche se quella del video resta l'attività che emerge con maggior forza e originalità (soprattutto grazie al ruolo giocato dal dispositivo del *loop*), va osservato che essa non è mai indagata per se stessa, come esperienza autosufficiente, ma come processo verso un'altra dimensione: dalla video-arte a quella che si configurerà poi come arte elettronica, dalle esperienze video al teatro come del resto ribadisce in varie occasioni Sambin stesso: «Le video-installazioni sono un elemento fondamentale del mio passaggio al teatro: il pubblico assiste a un processo che non è solo elettronico ma anche fisico».[17] La spinta centrifuga della ricerca di Sambin nasce da un costante rifiuto della norma/normalizzazione dell'esperienza estetica: esso si configura come tratto caratterizzante del fare artistico, ma anche come risposta 'politica' agli accadimenti congiunturali: ed è così che lo sconfinamento verso il teatro diventa la necessaria risposta al «ritorno all'ordine» rappresentato dalla transavanguardia, con quanto di restaurativo essa comportava rispetto alla galassia della video-arte.

Se la pratica dello sconfinamento è l'idea guida della ricerca di Sambin, resta la necessità di individuare un denominatore comune nelle varie attività: pittura, cinema, video, teatro. Esso è chiaramente indicato e indagato nel saggio di Roberto Calabretto, *Esperienze molteplici all'insegna di un comun denominatore: la musica*.[18] Ma dire musica significa ben poco, se non si pone mente al modo d'essere e di prodursi della musica nell'arte di Sambin dove, sia pure attraverso l'adozione di mezzi differenti, quella che è costantemente in gioco è l'interazione tra corpo, suono, immagine, luce. E in questo sistema la musica passa sempre attraverso la dimensione del gesto, del corpo, della fisicità di azioni, di luoghi e di

contesti. Una citazione riportata da Calabretto mi sembra particolarmente chiarificatrice, al di là del suo apparente valore aneddotico: «quello che ho appreso, l'ho appreso frequentando persone e ambienti [...]. Sarà banale, ma a me piaceva sedermi sempre vicino a Stockhausen o a Cage, perché c'era questo desiderio di assorbire».[19] A integrazione del saggio di Calabretto, in cui si ricorda l'importanza che per Sambin ha avuto l'ascolto di un concerto di Thelonius Monk presso il Centro d'Arte degli Studenti di Padova («prezioso tassello della sua formazione accanto a John Coltrane, Miles Davis, Ornette Coleman»), troviamo la riproduzione di un dépliant progettato ed eseguito da Sambin in occasione del concerto di Monk. Nel suo commento, Sambin ricorda che, in questo che è il suo primo lavoro grafico, i caratteri che compongono il nome del pianista sono incisi a mano su linoleum. Era stato lo stesso tipografo a consegnargli un pezzo di linoleum perché ricavasse direttamente la matrice per la stampa. Apparentemente è un piccolo dettaglio marginale e tuttavia in questo passaggio attraverso la dimensione manuale della produzione dell'immagine si realizza la congiunzione con la dimensione tattile della produzione musicale. L'idea di una resa della partitura in termini puramente visivi informa di sé tutta la ricerca plastica, musicale e scenica e deriva dalla lezione di questi musicisti che avevano portato la gestualità dell'esecuzione a livelli di grande evidenza scenica. Questa dimensione si realizza compiutamente nel rapporto che Sambin stabilisce tra videotape e performance musicale dal vivo: per esempio, in *Spartito per violoncello* (1974), dove vediamo che il video funziona da spartito musicale nel senso che fornisce le suggestioni a partire dalle quali l'esecutore dà luogo alla sua improvvisazione.[20]

---

[1] F. Marchiori (a cura di), *Megaloop: l'arte scenica di Tam Teatromusica*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2010 (con contributi dello stesso Marchiori e di Antonio Attisani, Cristina Grazioli, Veniero Rizzardi, Riccardo Caldura).

[2] S. Lischi, Lisa Parolo (a cura di), *Michele Sambin. Performance fra musica, pittura e video*, Padova, Cleup, 2014.

[3] Il volume raccoglie, oltre a quelli delle curatrici Sandra Lischi e Lisa Parolo, i contributi di Silvia Bordini, Riccardo Caldura, Roberto Calabretto, Bruno di Marino, Francesca Gallo, Andreina Di Brino, Cristina Grazioli, Anna Maria Monteverdi e si avvale della collaborazione dello stesso Sambin, tanto per l'apparato iconografico quanto per le numerose note integrative.

[4] S. Lischi, Lisa Parolo (a cura di), *Michele Sambin*, p. 253.

[5] R. Escarpit, *La rivoluzione del libro*, Padova, Marsilio, 1968, p. 8.

[6] S. Lischi, L. Parolo (a cura di), *Michele Sambin*, p. 11 (corsivi miei).

[7] Ivi, p. 19.

[8] Ivi, p. 46.

[9] R. Caldura, '«Ho un modo di annotare graficamente le idee»', in ivi, pp. 82-104.

[10] B. Eruli, 'Dire l'irreprésentable, répresenter l'indicible. Théâtre d'images, théâtre de poésie en Italie', in B. Picon-Vallin (dir.), *La scène et les images*, Paris ,CNRS, 2002.

[11] 'L'acinema di Jean François Lyotard', numero monografico di *Aut-Aut*, 338, aprile-giugno 2008, a cura di A. Costa e R. Kirchmayr (con interventi sul figurale di Chateau, Bertetto e altri).

[12] B. Di Marino, '«Ineluttabile modalità del visibile». Il cinema (1968-1977)', in S. Lischi, L. Parolo (a cura di), *Michele Sambin*, pp. 126-132.

[13] Ivi, p. 126.

[14] Ivi, pp. 200-216.

[15] Ivi, p. 200

[16] Si veda inoltre A. Balzola, Anna Maria Monteverdi (a cura di), *Le arti multimediali digitali*, Milano, Garzanti, 2004.

[17] S. Lischi, L. Parolo (a cura di), *Michele Sambin*, p. 202.

[18] Ivi, pp. 106-124.

[19] Ivi, p. 107.

[20] Si veda la scheda di Lisa Parolo contenuta nel volume.

Riccardo Donati

Interferenza#02 - Poetiche dell'estasi masochistica (tra due età barocche)

I.

Santa Teresa d'Avila trafitta da una freccia
un po' ne vuole ancora
non vuole sopportare che si smetta.
È vestita di scogli
sfaccettature angoli
è becchime per angeli.
La veste monacale
difesa pretestuosa
a pieghe in pietra dura
oppone per proforma resistenza
all'oro incandescente
di quella punta.

Esce dalla metafora il barocco
per un perpetuo istante
(si illumina a gettone)
mette in mostra la faccia in questo luogo
abbaiante.

Risuonano gli applausi
di colpi nelle mani
dentro Santa Maria della Vittoria
fondata per gloria di guerra terrena
di papi armati come soldati.

Mistici marmi policromi
motivi militari
scudi spastici psichedelici
sul pavimento memento mori.

I committenti sono spettatori
di un altorilievo dell'ultima cena
con un Giuda
pericolante fuori dal riquadro.

Luigi Socci, *Il rovescio del dolore (poesie 1990-2004)*[1]

II.

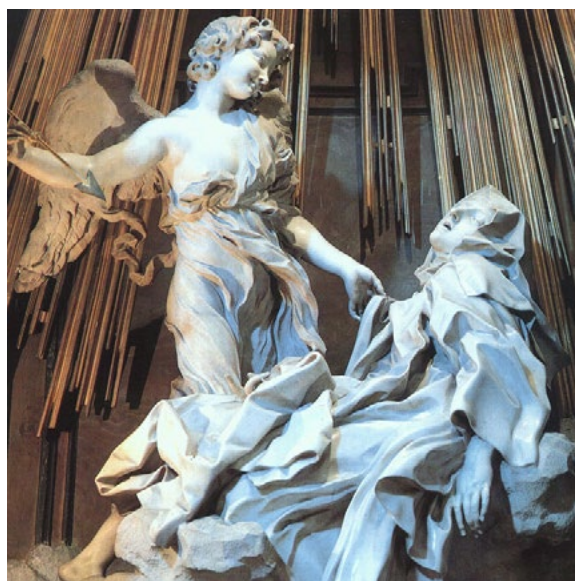
La raccolta *Il rovescio del dolore* di Luigi Socci presenta in copertina un riferimento iconografico spassoso quanto irriverente: la caffettiera per masochisti ideata dal grafico

CAFETIÈRE POUR MASOCHISTE
Nous pensons que le dessin est suffisamment explicite pour ne pas s'appesantir sur des détails qui pourraient s'avérer pénibles.

e illustratore marsigliese Jacques Carelman, pubblicata in quel *Catalogue d'objets introuvables* che è uno dei volumi più rappresentativi del Surrealismo postbellico. Perché questa scelta?

È probabile che Socci, con l'amara e risentita ironia che caratterizza il suo lavoro, abbia inteso servirsi di un'immagine che sintetizza in modo esemplare una forma tra le più comuni di 'dolore alla rovescia': quella del masochismo, in questo caso simboleggiato da una caffettiera ustionante.[2] Cos'è in fondo il masochismo, se non una delle manifestazioni archetipiche della nostra società odierna, allucinata e ansiosa di infliggere (e infliggersi) dolore e punizione? Di più, che cos'è il teatrale e sensuale misticismo barocco, irresistibilmente affascinante per molti poeti contemporanei – penso, in particolare, all'opera di autori come Vito Bonito e Rosaria Lo Russo – se non un fenomeno di plateale godimento masochistico, che molto ha a che spartire con la narcisistica egolatria dei tempi presenti? Letto in quest'ottica, quello di Socci – tratto da una sezione de *Il rovescio del dolore* intitolata *Berniniane* – è un testo che crea, grazie al referente figurativo, un fulminante corto-circuito tra due poetiche dell'estasi per molti versi sintoniche: quella espressa da Bernini attraverso la raffigurazione della Santa barocca per eccellenza e quella messa a nudo dal poeta-performer anconetano giocando, se non sulle spinte autodistruttive, sulle neo-barocche tendenze masochistiche della contemporaneità.

Il riferimento iconografico è notissimo: la Cappella Cornaro a Santa Maria della Vittoria, «incarnazione suprema dello spirito barocco», come la definì Erwin Panofksy.[3] Qui Teresa, languidamente distesa sopra una roccia, viene irrorata da un'incessante pioggia di luce d'oro, segno del suo rapporto privilegiato col divino, mentre un angelo le trapassa le carni con una freccia. Il fatto che la performance masochistica inscenata da Bernini sia tutta giocata sull'infinita ripetizione del medesimo evento – nel caso specifico, il fenomeno della transverberazione, l'esperienza di una 'trafittura' operata da un intervento soprannaturale che causa sul corpo ferite reali – è ciò che il poeta sottolinea nei versi d'esordio del componimento: «Santa Teresa d'Avila trafitta da una freccia / un po' ne vuole ancora / non vuole sopportare che si smetta».

L'andamento piano, fortemente discorsivo ma ritmicamente determinato di questi versi incipitari (con il primo verso composto

da due settenari, cui seguono un terzo settenario e un endecasillabo, movimentati dalla ripetizione di «vuole» e dall'imperfetto rimare interno di «trafitta/smetta»), insieme al ricorso a un lessico «esatto e pungente» favoriscono, come nota Massimo Raffaeli, «una vera e propria mobilitazione percettiva»[4]. Attraverso le parole di Socci la celebre opera di Bernini si anima, imponendosi con forza ai nostri occhi, non come un simbolo sacro da venerare ma come un campo di forze su cui insistono due pulsioni solo apparentemente opposte: il desiderio e quanto è indesiderabile per definizione, la sofferenza.[5] Con tipico meccanismo masochistico, ciò che la Santa non può sopportare non è il dolore, che coincide con il gaudio procuratole dalla ferita celestiale e letificante, bensì la sua interruzione. La contrapposizione fra aspirazione al tormento e suo rifiuto si rivela dunque sin da subito falsa, artificiosa, come evidenziano in un crescendo di algida, straniata ironia i versi successivi. Scolpita nel gelido marmo, Teresa è «vestita di scogli», il suo abito non cade in morbide pieghe ma è sfaccettato, franto in una pluralità di angoli che sembrano voler sfidare le punte acuminate delle armi angeliche – da notare la paronomasia «angoli/angeli», oltre al bisticcio anagrammatico 'ogli'/'goli' – esattamente come le architetture militari del Rinascimento maturo si ergevano di sbieco, con un profilo sfuggente e frastagliato, per sottrarsi alle artiglierie nemiche. Tuttavia la sua «veste monacale» «a pieghe in pietra dura» non offre che una «difesa pretestuosa», opponendo alla freccia di fuoco vibrata dall'angelo una resistenza che è solo «proforma».

L'allusione erotica assolutamente esplicita quanto beffarda contenuta nei versi 11-12 («all'oro incandescente / di quella punta») riconduce a uno degli aspetti decisivi del capolavoro berniniano, ovvero la componente sensuale e sessuale connaturata al momento supremo dell'estasi:

> La bocca socchiusa dà il senso dell'agitazione, gli occhi arrovesciati trasmettono la visione interiore, il drappeggio svolazzante dell'abito crea un effetto di ondeggiamento, di moto, le linee delle vesti, spezzate e irregolari, hanno fatto parlare di "crepitio" delle vesti, e nel crepitio sentiamo ancora l'immagine della fiamma d'amore. Al nostro sguardo moderno, certo molto più abituato di quello dell'epoca barocca a riconoscere e usare l'immagine di una donna in amore, il gruppo formato dall'Angelo-Cupido sorridente armato del dardo infuocato con la Santa "dolce-languente" semisdraiata su una nuvola, ha certo molte più possibilità di essere assimilato a un amplesso che a un soggetto religioso.[6]

È questo un punto cruciale per comprendere la natura dello sguardo che Socci posa sull'opera berniniana: non solo, ma per capire la contiguità del secolo spagnolo con il nostro. A tal proposito, due elementi almeno meritano di essere presi in considerazione, entrambi legati alle modalità di rappresentazione delle vicende di Teresa ed entrambi rilevanti per cogliere la natura del suo esibirsi masochistico. Come osserva Erwin Panofsky,

> [...] la sofferenza arrecata dalla freccia dorata che ferisce il cuore della santa si fon-

> de di fatto con il godimento supremo dell'unione di Cristo, cosicché la beatitudine spirituale sembra mescolarsi agli spasimi di un'estasi quasi erotica. L'esperienza, caratteristica di molti mistici, è stata spesso descritta nella letteratura religiosa (e in particolare da santa Teresa stessa), ma è stato lo stile barocco a esprimerla in forma visiva.[7]

Hans Belting ha scritto pagine illuminanti sull'immagine come mezzo attraverso cui il potere plasma la coscienza collettiva, esercitando un controllo dello spazio sociale e religioso. Nel caso della Teresa berniniana, la «forma visiva» che lo «stile barocco» esprime è il prodotto diretto dello stravolgimento in senso autoritario e paternalistico dell'esperienza mistica femminile: paternalistico perché completamente manipolato dagli orientamenti dottrinari del clero maschile; autoritario perché funzionale a una logica di dominio che impiega i mezzi visivi con precise finalità socio-politiche.[8] Come dire: masochista è il Barocco, non Teresa. Socci ne è ben consapevole, e non a caso nella seconda parte del testo, tramite un'energica deflagrazione uditiva (i «colpi nelle mani» che «risuonano»), sposta l'attenzione dal particolare (la figura della Santa) al contesto, ovvero l'intera Cappella Cornaro, esemplare prodotto figurativo dello «stile barocco». Per il «perpetuo istante» in cui una luce a gettoni illumina l'intero ambiente, *el siglo de oro* «mette in mostra la faccia», rivela cioè il suo volto più spettacolare ai plaudenti turisti che affollano la chiesa romana. Ma rivela anche, al poeta, la propria natura fortemente repressiva e sanguinaria. Ciò che la Chiesa di Roma mostra attraverso la monumentale scenografia di quei «marmi» e di quegli «scudi», deformi («spastici») e per questo tanto più suadenti e ipnotici («psichedelici»), è anche la propria secolare storia di ambizioni, violenze belliche («fondata per gloria di guerra terrena / di papi armati come soldati»; «motivi militari») e tribunali delle coscienze («sul pavimento memento mori»).[9] Il tutto reso attraverso una funambolica spirale fonetica che, sprofondando la pronuncia in vertigini allitteranti – l'ipnotico inanellarsi delle sillabe mi/ma/mo/me e ti/ta/to, intrecciate con un martellare di sibilanti – fa procedere il senso sulla corda sospesa di un'ironia senza riso.

Vi è poi un secondo elemento da considerare, legato ancora una volta al nodo della rappresentazione e alla natura peculiare dell'impulso masochistico. Come osserva ancora Panofsky, il Seicento introduce una frattura fondamentale nella storia dello spirito, con l'io che inizia a prender coscienza di sé medesimo, ovvero impara, per dirla con un sintagma di Valerio Magrelli, a «vedersi vedersi»:

> Il sentire dell'uomo barocco (almeno nell'opera dei grandi maestri) è del tutto sincero, solo che non occupa per intero l'anima. Il soggetto non solo sente, ma è anche consapevole di quello che sente. Se il cuore palpita di emozione, la coscienza resta distaccata e "sa".[10]

Proprio in virtù di questo scenario dove non esiste più un vero assoluto, ma solo un assoluto di maniera – al massimo, onestamente dissimulato – la metafora barocca, figura topica della cultura seicentesca, è sempre destinata a tracimare, a ritrovarsi 'fuori luogo' («Esce dalla metafora il barocco», endecasillabo ben battuto e scandito a fior di labbra e fuori dai denti). Spesso suo malgrado, il soggetto inizia a presentare, più che una duplicità, un vero e proprio strabismo: uscendo da sé, si guarda agire, un occhio rivolto all'interno e l'altro all'esterno, per vedere l'effetto che fa. Socci lo mostra a chiare lettere nei versi finali, dove l'impianto teatrale dell'architettura della Cappella emerge in tutta evidenza, con i committenti in veste di attori/spettatori che si affacciano dal palco[11], mentre un Giuda commediante, con la sua acrobatica rottura del recinto illusorio che perimetra lo spa-

zio di finzione («pericolante fuori dal riquadro»), non ha altra funzione che quella di far debordare, precipitandola, la metafora.

La Cappella è, dunque, un palcoscenico attraverso cui l'idea controriformata di santità si mette in scena, una quinta che vale come un angolo di paradiso post-tridentino. Socci conosce bene questo gaudioso tormento della recita, della posa, la necessità ma più spesso l'obbligo di esibire ogni piega di un Sé esploso e frammentario cui non resta che un solo agente identitario: la percezione del proprio (rovesciato) dolore, se il 'rovescio del dolore' non è affatto il piacere, come il senso comune suggerirebbe, bensì, secondo la lezione gaddiana, «una sottile, e non meno straziante, cognizione del dolore stesso».[12] Per questo, il poeta non fatica a leggere nei marmi di Santa Maria della Vittoria un archetipo di quella società dello spettacolo che è al centro di molti dei suoi testi, nei quali la tristezza intrinseca e rivelatrice dei luoghi e degli spazi preposti alla produzione di divertimento occupa un posto decisivo, dal teatro allo spettacolo circense, dal carnevale, «arte / dello spasso»,[13] agli ameni sfondi balneari.

La sua Santa Teresa appare allora come una figura paradigmatica di quella modernità, inaugurata dalla seicentesca dittatura dell'emozione, in cui ogni vita diventa un precipitato di conflitti tra impulsi divergenti, ogni luogo un teatro di (gaudente) martirio talmente esasperato ed esibito da finire per rovesciare il dolore nel suo comico contrario. Del resto, non è forse vero che il Bernini celebratore della mistica controriformata è lo stesso artista che, con graffiante ironia, disegnava caricature spassose e irriverenti per sbeffeggiare i potenti della Curia Pontificia? La componente ironica, parodistico-beffarda che contraddistingue gran parte della scrittura di Socci non lascia scampo, trascinando il lettore nel gorgo della sua logica freddamente oltranzistica, portando alla luce la natura rovesciata di ciò che il dolore è divenuto da quando «la coscienza resta distaccata e "sa"»: una terribile, estatica e scenografica cognizione di sé medesimo.

III.

Luigi Socci (1966), anconetano, è poeta e performer; riveste il ruolo di Direttore Artistico del Festival di poesia "La punta della lingua", organizzato nelle Marche in collaborazione con l'associazione culturale Nie Wiem; da anni inoltre anima prestigiosi *poetry slams* nazionali e internazionali. Ha pubblicato testi poetici su numerose riviste cartacee ed elettroniche, è inoltre presente in varie antologie e nell'*VIII Quaderno italiano di poesia contemporanea* (2004). *Il rovescio del dolore* (2013) è il suo primo libro, preceduto dalla plaquette *Freddo da palco*, pubblicata dalle edizioni d'if nel 2009.

---

[1] L. Socci, *Il rovescio del dolore (poesie 1990-2004)*, con una nota di Massimo Raffaeli, Ancona, Italic Pequod, 2013, pp. 109-110.

[2] «Così è la scrittura di Luigi Socci», nota Andrea Cortellessa, «masochista perché nel rovesciare il fiotto

bruciante dell'esistere, ben lungi dal liberarsene, se lo versa ogni volta addosso» (A. Cortellessa, 'Il rovescio del dolore', *Alfalibri*, supplemento di *Alfabeta 2*, IV, 32, settembre-ottobre 2013, p. 12).

[3] E. Panofsky, *Tre saggi sullo stile. Il barocco, il cinema, la Rolls-Royce*, a cura di Irving Lavin, ritratto biografico di William S. Heckscher, Milano, Electa, 1996, p. 58.

[4] M. Raffaeli, *Nota* a Luigi Socci, *Il rovescio del dolore*, p. 135.

[5] Le sei sezioni che compongono *Il rovescio del dolore* evocano altrettanti scenari di tormento: su questo si veda M. Daraio, ' "Il ribaltone della realtà reale". Luigi Socci e i rovesciamenti parodici', *In realtà, la poesia*, 2014, p. 12, disponibile online alla pagina <http://www.inrealtalapoesia.com/il-ribaltone-della-realta-reale-luigi-socci-e-rovesciamenti-parodici/ >(accessed 23 november 2014).

[6] E. Tamburini, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte*, Firenze, Le Lettere, 2012, pp. 28-29. Come noto sono numerose le letture in chiave psicanalitica sia del piacere sessuale masochistico (ivi compresa quella di Gilles Deleuze nella sua *Présentation de Sacher-Masoch*), sia dell'esperienza mistica di Santa Teresa (penso in particolare al seminario *Encore* di Jacques Lacan e al saggio di Julia Kristeva *La passion selon Thérèse d'Avila* che si legge online alla pagina <http://www.kristeva.fr/passion.html>).

[7] E, Panofsky, *Tre saggi sullo stile*, p. 58.

[8] Si vedano gli studi di Antonio Prosperi sul modo in cui lo sguardo maschile ha condizionato, nel Cinque-Seicento, la rappresentazione delle esperienze mistiche femminili e i rilievi dello storico spagnolo José Antonio Maravall sul Barocco come «cultura dell'immagine sensibile» che utilizzava i mezzi figurativi a fini di propaganda: cfr., rispettivamente, A. Prosperi, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino, Einaudi, 1996 e J.A. Maravall, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, Bologna, Il Mulino, 1985.

[9] Il riferimento è al già citato volume *Tribunali delle coscienze* di Adriano Prosperi, magistrale ricostruzione di come, tra Cinque e Seicento, l'egemonia cattolica si rinsaldò in Italia tra repressione, persuasione e controllo capillare delle coscienze, con la minaccia escatologica sempre in primo piano.

[10] E. Panofsky, *Tre saggi sullo stile*, p. 77.

[11] Si tratta degli aristocratici membri della famiglia Corner, tra i quali il committente dell'opera, il cardinale Federico. L'«altorilievo» cui fa riferimento il poeta è il «gruppo semiplastico» di cui parla Panofksy, «per metà rilievo per metà quadro», così realizzato al fine di articolare una tensione fra superficie bidimensionale e spazio tridimensionale che acuisse gli effetti soggettivi (E. Panofsky, *Tre saggi sullo stile*, p. 58).

[12] M. Raffaeli, *Nota* a L. Socci, *Il rovescio del dolore*, p. 136. Come Raffaeli ricorda, Socci ha dedicato a Gadda la propria tesi di laurea.

[13] L. Socci, *Il rovescio del dolore*, p. 106.

Chiara Savettieri

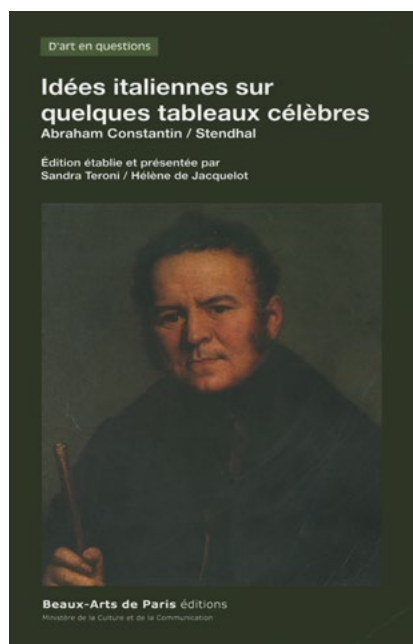
Abraham Constantin - Stendhal, *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*

Ci sono libri che hanno il pregio di essere oggetto di interesse di ambiti di studio diversi; sono libri che per essere compresi fino in fondo richiedono sensibilità e competenze complesse, rivelando quanto la separazione moderna tra le discipline sia limitante.

È questo il caso delle *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*, pubblicate a Firenze nel 1840 sotto il nome di Abraham Constantin, un pittore su porcellana che all'epoca godeva di un certa reputazione. Si tratta di un libro enigmatico per vari motivi. In primo luogo perché è un testo a due mani: Constantin e Stendhal. In secondo luogo perché esso ha un aspetto ibrido, a metà tra la monografia su Raffaello, la guida alle maggiori opere pittoriche e scultoree in Roma e il manuale di educazione del gusto. D'altro canto si tratta di un libro 'prezioso' per lo storico dell'arte e per lo storico della critica, poiché costituisce un importante capitolo della fortuna critica di Raffaello nell'Ottocento.

Le *Idées italiennes* hanno posto per più di un secolo e mezzo numerosi interrogativi: sebbene il testo risulti pubblicato sotto il nome di Constantin, è stato in passato ipotizzato che l'autore fosse Stendhal e che comunque lo scrittore vi avesse posto la sua mano, ma senza che venissero distinte le parti attribuibili all'uno o all'altro. Ora questa condizione di incertezza filologica è stata dissipata del tutto grazie all'edizione curata da Sandra Teroni e da Hélène de Jacquelot (Paris, Beaux-Arts de Paris, 2013).

Frutto di un paziente e capillare lavoro – durato una ventina d'anni – sulle numerose versioni e varianti manoscritte (conservate presso il Gabinetto Vieusseux di Firenze, la Biblioteca di Ginevra e la Biblioteca municipale di Grenoble), questa edizione non solo permette di individuare gli interventi di Stendhal sul testo di base redatto da Constantin, ma illumina il rapporto tra il pittore e lo scrittore, la compenetrazione di due approcci diversi eppure complementari, la straordinaria sensibilità visiva e storica di Stendhal.

Stendhal incontrò Constantin nel marzo del 1826 presso il pittore François Gerard a Parigi, durante la prima mostra parigina delle sue copie di capolavori del passato su porcellana. Nel 1820-1825 l'artista, residente a Firenze, realizzò diciassette smalti su placche di porcellana di dipinti conservati alla Galleria Palatina; nel 1829 ripartì per Roma, dove restò fino al 1836, con l'incarico di realizzare le copie degli affreschi di Raffaello in Vaticano per la Manifattura di Sèvres. A Roma l'amicizia con Stendhal ebbe modo di consolidarsi, e nacque in Constantin l'idea di comporre un testo in cui trattare del suo lavoro di copista e pittore su porcellana e delle sue copie più celebri. Stendhal lo orientò nella scrittura, attraverso consigli, correzioni e interventi veri e propri. Lo scrittore non si limitò ad integrare alcune *notices*, ma

aggiunse parti ex-novo come l'articolo sulle Tombe di Corneto o il capitolo sulle statue che contiene una discussione sulla nozione di bello ideale; fece spostare schede e capitoli, delineando così la struttura del testo. Fu ad esempio Stendhal, dopo le pagine biografiche su Raffaello, quando la topografia delle opere esaminate si estende a Roma, a introdurre la figura del viaggiatore, che – come sottolinea Sandra Teroni nel suo saggio introduttivo, in cui illustra dettagliatamente la genesi del testo – costituisce una sorta di transizione verso il genere della guida turistica cui sono ispirate le pagine successive. Del resto il titolo dell'opera, *Idées italiennes*, rivela chiaramente la componente estetica e pedagogica stendhaliana, quel relativismo storico e culturale che conduce lo scrittore in altri suoi scritti sull'arte a rivendicare la necessità di abbandonare le abitudini percettive e le modalità di approccio radicate a Parigi, per aprirsi alle opere d'arte italiane, che richiedono un altro tipo di visione per essere comprese e apprezzate.

Sebbene la figura di Stendhal come storico dell'arte sia stata ben delineata dall'importante convegno organizzato all'Università di Grenoble nel 2010 da Daniela Gallo, certamente la pubblicazione delle *Idées italiennes* costituisce un ulteriore tassello per approfondire il modo in cui lo scrittore si confronta col mondo dell'arte. In effetti gli interventi richiamano chiaramente a livello metodologico opere come l'*Histoire de la peinture en Italie* o le *Promenades dans Rome*. In essi infatti frequente è quel continuo mettere in relazione e confrontare il passato col presente in un corto circuito che fa emergere tutta la distanza storica tra i grandi maestri del passato e l'arte moderna, e quindi l'imperativo categorico di considerare le opere nella giusta prospettiva storica senza farsi influenzare dalle modalità di approccio contemporanee: «L'éducation moderne nous empêche de nous étonner de bien de choses. Ne pourrions-nous pas nous guérir de ce ridicule dans ce qui a rapport aux arts? Qui est-ce qui réfléchit l'habitude? disait Mirabeau quand il demandait des reformes?». A proposito della *Madonna del Pesce* di Raffaello, lo scrittore sottolinea che ciò che rende bello il volto della Vergine è il fatto che una gota sia più rossa dell'altra, ma questo – precisa – potrebbe essere considerato dal gusto moderno un errore: «Encore une fois ôtez une de ces choses qui feraient frémir un moderne, cherchez à rectifier ce que l'on croirait une erreur, cette tête perd à l'instant une grande partie de sa beauté». Altro aspetto tipicamente stendhaliano, collegato al primo, è la necessità di osservare direttamente le opere del passato, e non le copie o le incisioni che le riproducono, e di abituarsi ad esse attraverso la visione continua e ripetuta, perché l'educazione dello sguardo del pubblico moderno non si improvvisa, ma deve passare attraverso questa tappa fondamentale. Stendhal mostra dunque una piena consapevolezza della peculiarità del linguaggio visivo, che va appreso come si apprende una lingua. Non a caso Hélène de Jacquelot, nel suo efficace saggio introduttivo che si focalizza sul sodalizio tra lo scrittore e l'artista e sul loro amore per Raffaello, presenta le *Idées italiennes* come un vero e proprio manuale che, nelle intenzioni dei due autori, doveva avere la funzione di forgiare il gusto del pubblico attraverso un'educazione dell'occhio. Un manuale per apprendere a vedere le opere in cui, precisa la studiosa, «l'esperienza tecnica del copista e la vivacità di spirito» di Stendhal nella veste di storico dell'arte si uniscono felicemente.

L'edizione delle *Idées Italiennes* curata da Hélène de Jacquelot e Sandra Teroni costituisce dunque un contributo di grande rilevanza che aggiunge una tessera fondamentale per la comprensione della concezione stendhaliana dell'arte e dell'educazione del pubblico. Ma il suo interesse risiede anche nella giusta riabilitazione critica della misconosciuta personalità di Abraham Constantin.

Roberta Gandolfi

Erika Fischert-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*

In ritardo rispetto alle traduzioni in altre lingue europee, appare finalmente anche in edizione italiana, grazie all'editore Carocci, questo consistente volume di Erika Fischer-Lichte, studiosa fra le più autorevoli della storia e della teoria del teatro. La chiara introduzione e la traduzione meditata e impegnativa sono di Tancredi Gusman.

Estetica del performativo parrebbe sulle prime rimandarci al vivace campo discorsivo dei *performance studies*, che negli ultimi decenni hanno mostrato come sia possibile riformulare l'analisi della cultura, nelle sue varie manifestazioni, a partire dai paradigmi della performance e della performatività. Tuttavia, l'ambiziosa proposta di Fischer-Lichte è quasi opposta alle linee di sviluppo dei *performance studies* di area americana (da Richard Schechner a Diana Taylor, per intenderci). Questi hanno postulato l'estensione della categoria di performance oltre il campo ristretto delle arti della scena, a includervi le performance politiche, sociali, sportive, mediatiche, e hanno negato la priorità dell'estetica nella definizione e analisi degli eventi performativi, compresi quelli artistici (come ha spiegato Fabrizio Deriu nella sua introduzione a *Magnitudini della performance* di Schechner). La proposta di Fischer-Lichte muove invece in senso contrario (come nota anche Marvin Carlson nell'introduzione all'edizione inglese del volume di Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 2006). Gli oggetti di studio da lei considerati sono infatti le performance artistiche e in particolare il teatro, l'arte di azione (*Aktionskunst*) e la performance art, nei loro sviluppi intrecciati in Occidente, dal secondo Novecento ad oggi; e la studiosa rivendica la priorità dell'estetica come disciplina atta a comprenderne e spiegarne il funzionamento, e la necessità di rinnovarne i paradigmi e le concettualizzazioni tradizionali per argomentare appieno la 'svolta performativa' che caratterizza l'indirizzo delle arti della scena (e delle arti tout-court) negli ultimi decenni.

Fischer-Lichte dialoga dunque in prima battuta con il pensiero filosofico e teatrologico, non con quello dei *performance studies*. Dialoga a tutto campo con gli studiosi di estetica e filosofia di area tedesca: talvolta con i classici Lessing e Goethe, altre volte con Max Hermann, Walter Benjamin, Norbert Elias, altre ancora con gli studi che hanno contribuito negli ultimi decenni a ridefinire l'estetica in senso fenomenologico e antropologico, come i contributi di Helmut Plessner, il fondatore dell'antropologia filosofica, Martin Seel, erede della scuola di Francoforte, e Gernot Böheme (purtroppo pochi dei lavori cui fa riferimento esistono in traduzione italiana).

L'estetica del performativo proposta da Fischer-Lichte affonda le radici, in particolare,

nell'area dell'estetica teatrale e più esattamente nella *Theaterwissenschaft* tedesca di inizio Novecento e del suo fondatore Max Hermann, al quale l'autrice attribuisce orgogliosamente la paternità novecentesca nel rinnovare l'analisi del fenomeno scenico, grazie all'intuizione che lo portò, per primo, a guardare allo spettacolo nei termini di 'evento'. A partire da queste radici, l'estetica del performativo considera dunque il fatto scenico come *Aufführung* (esecuzione, spettacolo) e non come opera o testo, e procede alla analisi dei vari livelli di trasformazione implicati nello svolgersi dell'evento artistico: trasformazione della materialità dello spettacolo sotto ogni profilo, spaziale, temporale, corporeo, sonoro; trasformazione della relazione fra performer e spettatori che va compresa in termini somatici e immaginativi, prima che semantici e interpretativi.

Tale epistemologia viene proposta molto chiaramente fin dal primo capitolo del libro, *Fondazione di un'estetica del performativo.* Dopo aver descritto nel dettaglio l'esecuzione di *Lips of Thomas* di Marina Abramovic (1975), l'autrice afferma:

> Una simile performance si sottrae alla comprensione delle teorie estetiche tradizionali. Essa si oppone caparbiamente alle pretese tipiche di un approccio ermeneutico rivolto a comprendere l'opera d'arte. Qui, infatti, ciò che conta non è la comprensione delle azioni compiute dall'artista ma le esperienze che essa suscita negli spettatori nel corso di queste azioni: ciò che conta, in breve, è la trasformazione di coloro che partecipano alla performance (p. 29).

Convincente e interessante è il corpus scelto dall'autrice per mettere in rilievo la svolta performativa nelle arti della scena; ella accosta ai nomi noti della scena internazionale – dal Living a Grotowski al Performance Group di Schechner, da Bob Wilson a *Raffaello Sanzio* – nomi e esperienze di area tedesca e dell'Europa orientale che ridisegnano il nostro quadro di riferimento mettendo al centro lavori quali *Insulti al pubblico* di Peter Handke, gli spettacoli di Christoph Schlingensief, Frank Castorf, Einar Schleef, quelli di Klaus Michael Grüber, Peter Stein, Cristoph Marthaler, Christoph Schlingensief, le coreografie di Felix Ruckert e i lavori dell'azionista viennese Hermann Nitsch. È significativo che Fischer-Lichte nel corso del volume spazi senza soluzione di continuità dal campo della scena teatrale alla performance art, considerando con unico sguardo i lavori citati accanto alle azioni e alle performance di John Cage, Jospeh Beuys, Marina Abramovic, Gina Pane, Chris Burden, Coco Fusco e Guillermo Gomez-Pena: l'aspetto interattivo della performance art è fondamentale per l'impalcatura teorica della studiosa.

Il secondo capitolo del volume offre chiarificazioni chiarimenti riguardo al concetto di performativo (con riferimenti ad Austin e a Butler piuttosto che a Schechner) e a quello di *Aufführung*, termine che pone complesse questioni di traduzione: va dato merito a Tancredi Gusman di un confronto serrato con l'autrice, che ha portato a rispettarne la volontà e a decidere infine di tradurre *Aufführung* con 'spettacolo', mentre l'edizione inglese, scegliendo il termine 'performance', apre una contraddizione rispetto all'intenzione epistemologica di Fischer-Lichte. È in questo capitolo che vengono articolate le connessioni con la *Theaterwissenschaft* tedesca.

Ed ecco susseguirsi, inanellati gli uni agli altri in altrettanti capitoli, i fondamenti dell'estetica del performativo, argomentati con piglio analitico, chiaro, talora pedante. Il terzo capitolo, *La co-presenza di attori e spettatori*, mira a superare il vecchio approccio che distingue fra «estetica della produzione» ed «estetica della ricezione», insistendo sulla particolare e costitutiva «modalità autopoietica delle arti della scena»: «lo spettacolo viene regolato e prodotto da un loop di feedback autoreferenziale e continuamente in divenire, il cui andamento non è completamente predeterminato e pianificabile» (p. 68).

Fischer-Licthe argomenta come, in un'epoca di svolta performativa, compito della regia, prima che la coerenza semantica, sia diventata l'ideazione di sempre diversi e sperimentali dispositivi autopoietici di relazione fra attori e spettatori, grazie a un gioco condotto tramite specifiche leve, quali lo scambio di ruoli, la creazione di comunità provvisorie, il contatto, la *liveness* (qui Fischer-Lichte è in dialogo con gli studi di Philip Auslander e Peggy Phelan).

Nel quarto capitolo, *La produzione performativa della materialità*, la competenza semiotica dell'autrice si riconverte in un'epistemologia che non intende più render conto (come negli anni Ottanta) di un testo spettacolare, ma di un evento che ha natura transiente: l'assunto continuamente ribadito è che tale materialità si produce in scena, ha carattere fugace, è in continuo divenire e in metamorfosi e vive unicamente nel ciclo autopoietico dell'esecuzione artistica. Lo spazio maggiore del capitolo è dedicato alla generazione della corporeità: Fischer-Lichte sistematizza e discute i termini oggi ricorrenti di «*embodiment*» (che Tancredi Gusman traduce come «incarnazione», preferendo questo termine a «incorporazione») e di «presenza», procedendo ad una storia culturale dei due concetti. Così la disamina critica del concetto di *embodiment* parte dal secondo Settecento, con Lessing, e dalla sua formulazione tutta interna al dualismo occidentale fra corpo e mente, per coglierne i progressivi slittamenti di senso, dalle avanguardie fino all'epoca della svolta performativa. Oggi non si presuppone più «che il corpo sia un materiale completamente plasmabile e malleabile», ma si prendono piuttosto le mosse «dal raddoppiamento insito nell'essere un corpo vivo e nell'avere un corpo, dal raddoppiamento tra corpo fenomenico e corpo semiotico» e si apre così la possibilità per «una definizione di incarnazione completamente nuova» caratterizzata dal ricorso a vari procedimenti, che la studiosa individua e analizza con dovizia di esempi tratti dai diversi processi creativi (p. 145). Tutti creano nello spettatore una oscillazione della percezione, una «multistabilità percettiva» fra corpo fenomenico e corpo semiotico del performer (p. 156) al quale l'autrice attribuisce qualità di fenomeno estetico. Analoga rilettura è applicata al concetto di 'presenza', secondo una epistemologia che mira a distanziarsi dal discorso contemporaneo sugli effetti di presenza suscitati dalla comunicazione mediatica, e sceglie invece una strada ambiziosa e complessa, tutta tedesca: il concetto viene discusso in connessione con l'odierna tensione culturale alla reintroduzione della nozione benjaminiana di aura e anche rispetto alla promessa di felicità di cui ha parlato Norbert Elias ne *Il processo di civilizzazione*. Seguono, nello stesso capitolo, pagine più sintetiche dedicate alla generazione della spazialità, della sonorità e della temporalità, ovvero le altre dimensioni interconnesse della materialità dello spettacolo, sempre e solo in divenire. Queste pagine attraggono nell'orbita dell'estetica del performativo una serie di paradigmi ormai diffusi, quali i concetti di spazio performativo e spazio acustico; la centralità del concetto di «atmosfera», intesa come «sfera della presenza», capace di dare rilievo all'«estasi delle cose» (secondo la formulazione di Böhme); l'esistenza di procedimenti temporali, dalle *time brackets* a specifici usi del ritmo, per uscire dai paradigmi della temporalità lineare e rendere evidente e percepibile, in termini estetici, la specifica generazione performativa della materialità di cui l'arte della scena è maestra.

Questo capitolo e il successivo (rispettivamente, *La produzione performativa della materialità e L'emergenza del significato*) possono esser visti come una diade dedicata alla dialettica semiotica fra significante e significato, che, così considerati, permettono di mettere a fuoco l'obiettivo primario del volume: proporre una semiotica rivista e corretta alla luce del performativo, capace cioè di analizzare lo spettacolo fuori dalla metafora della scrittura e della testualità, e invece in virtù della sua performatività. Fischer-Lichte

contesta la teoria della desemantizzazione e l'idea che la scena successiva alla svolta performativa abbandoni l'ambizione di significare e produrre semioticità: «Gli artisti del teatro e della performance art degli ultimi trenta-quaranta anni [...] non procedono affatto a una esclusione reciproca di materialità e segnicità, effetto e significato, e con essa da rapporti per sé dicotomici. Si chiedono piuttosto come queste grandezze si rapportino l'una all'altra, percorrendo una via diversa in ciascuno spettacolo» (p. 241). Nel corso del quinto capitolo l'autrice imbastisce, a questo proposito, una serie di punti fermi. Si sbarazza della concezione che considera la percezione sensibile dell'oggetto come un processo fisico e l'attribuzione di significato come un processo mentale; ci invita a considerare i significati «come stati di coscienza, non necessariamente come significati linguistici» (p. 245). Poi attinge alla distinzione benjaminiana fra simbolo e allegoria per trarne paradigmi applicabili a definire la semiosi della scena contemporanea: l'emergere del significato avverrebbe secondo un continuo slittamento fra modalità simbolica (autoreferenzialità, nella quale «coincidono materialità, significante e significato», che corrisponde a una percezione acuita dell'oggetto, un «percepire qualcosa come qualcosa») e modalità allegorica (attribuzione intenzionale di significato secondo una dinamica di libere associazioni). Attivando simultaneamente queste due procedure, la scena contemporanea induce a un tipo di percezione che oscilla costitutivamente dall'una all'altra. Fischer-Lichte insiste sulla «multi stabilità percettiva» generata dallo spettacolo contemporaneo anche per quanto riguarda il performer, argomentando come e perché la presenza (corpo) e la rappresentazione (personaggio) non possano essere considerate dimensioni opposte e autoescludentisi. Ella chiarisce che tali processi di produzione del significato per la maggior parte non sono ermeneutici, bensì «si inscrivono nell'autopoiesi del loop di feedback e prendono così parte al formarsi dello spettacolo teatrale» (p. 269), e considera che una fase di emergenza del significato più classicamente ermeneutica avvenga solo a posteriori, col ricorso al ricordo e alla memoria, e tenda a rendersi autonoma dallo spettacolo sedimentandosi in scrittura o altra forma espressiva.

Il sesto e settimo capitolo si spostano dal piano operativo ed analitico di lettura delle processualità sceniche, di cui Fischer-Lichte è maestra, a piani più generali di riflessione filosofica, per argomentare il valore dell'estetica del performativo entro il quadro del discorso contemporaneo sulle arti e sullo spettacolo: sono capitoli meno incisivi anche se dotati a tratti di pregnanti sintesi e visioni d'insieme, e formulano concetti che sono ormai ampiamente assimilati nel dibattito contemporaneo (d'altronde il volume, ricordiamolo, risale al 2004). Il sesto capitolo, *Lo spettacolo come evento*, sostiene che la scena performativa è protagonista a pieno merito dell'attuale messa in crisi delle dicotomie concettuali canoniche. Poiché gli artisti tendono a progettare dispositivi relazionali volti a rompere la separazione fra attore e spettatore, l'estetica del performativo corrisponde alla percezione e all'esperienza di un soggetto coinvolto, co-responsabile: ci sentiamo implicati nelle cose senza averle messe in moto, facciamo esperienza di complessità, oltre la dicotomia che ci vuole attivi o passivi. In generale, attraverso lo spettacolo contemporaneo facciamo esperienza di una percezione intensificata della materia, in maniere che mettono in crisi la nostra distinzione tra arte e realtà, tra significante e significato, tra uomo e animale: ci troviamo in un'area liminale. Qui Fischer-Lichte riprende e adotta le concettualizzazioni di Victor Turner, astraendole però dal più ampio paradigma sociale e antropologico, per spiegare lo stato di soglia esperito nello spettatore fra dimensione estetica ed etica.

Nel capitolo conclusivo, *La restituzione dell'incantesimo al mondo*, il concetto di liminalità viene virato con qualche forzatura all'incontro con quello benjaminiano di aura.

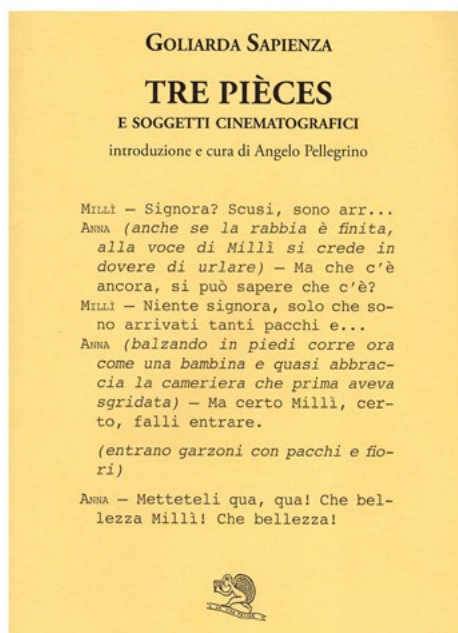
È un capitolo di definizioni concettuali a posteriori e i concetti discussi e riconfigurati sono due, classici dell'estetica teatrale: *Inszenierung* (allestimento, messincena, regia) e *ästhetische Erfahrung* (esperienza estetica). Qui come altrove si fa delicatissimo e forse anche discutibile il compito del traduttore (da noi, nel corso del Novecento, il termine di «messinscena» con il quale Tancredi Gusmann traduce *Inszenierung* è stato oltrepassato a favore di quelli di «regia» e «scrittura scenica», di cui a tutti gli effetti qui si parla), ma la rotta è decisa insieme all'autrice e sicuramente in accordo con le più generali procedure di traduzione rispetto a questi concetti, molto in uso nel dibattito estetico contemporaneo, perlomeno in area tedesca.[1] Senza stare a ripercorrere per intero il ragionamento di Fischer-Lichte, certamente utile pare la sua proposta di spostare l'accento, per quanto riguarda il modo di concepire l'arte della regia, da strategia di rappresentazione, a strategia del portare a visione (passaggio già avvenuto all'inizio del XX secolo, con Gordon Craig e con l'idea di regia come arte del portare a manifestazione il movimento, del renderlo attualmente presente) e poi oltre. Nei termini di un'estetica del performativo, *Inszenierung* si pone come arte del generare ed esibire presenza, processo dello stabilire come debba compiersi, e in quale successione, la produzione performativa della materialità; e al contempo viene concepito come «processo che mira alla restituzione dell'incantesimo al mondo – e alla metamorfosi di tutti i partecipanti allo spettacolo» (p. 326). Questo approdo, lo si sarà capito, è in realtà piuttosto canonico: torniamo alla questione antica e fondativa dell'efficacia simbolica dello spettacolo, alla catarsi aristotelica, al rasa indiano, che sono infatti i punti di partenza dell'ultima chiarificazione concettuale, quella dedicata alla esperienza estetica (da p. 327). Postulandola nei termini di esperienza di soglia, liminale, l'autrice si volge indietro, ripercorrendo a grandi linee la storia dello spettacolo, e al contempo si guarda intorno, per considerare che, in un'epoca come la nostra di «generale estetizzazione e teatralizzazione degli spettacoli non artistici», tale esperienza di soglia è comune anche agli spettacoli sportivi, a quelli politici, alle nuove feste: il confine non è più così nettamente marcato.

Nonostante l'apertura delle pagine finali verso campi non teatrali, il volume resta tutto interno alla storia e alla fenomenologia della scena occidentale. A dieci anni dalla sua uscita, *Estetica del performativo* può essere contestualizzato come uno dei poderosi studi che alla svolta del secolo hanno sistematizzato in termini estetici la lettura del teatro del secondo Novecento, con la proposta di forti e orientate chiavi di lettura. Il volume di Fischer-Lichte viene cronologicamente dopo *Postdramatisches Theater* di Hans-Thies Lehmann (1999, un volume di cui è assente la traduzione italiana, se non per un capitolo apparso qualche anno fa su *Biblioteca Teatrale*) e gli si affianca senza integrarlo né oltrepassarlo; l'autrice cita poco il suo connazionale perché diversi sono i punti di riferimento, anche se identico è l'oggetto di indagine; Lehmann parte dal post-brechtiano, si connette al dibattito sul postmoderno per declinarlo teatralmente, Fischer-Lichte ignora volutamente sia Brecht che il concetto di post-moderno e postdrammatico. Per procedura, per organizzazione del discorso e dei capitoli, il volume di Fischer-Lichte è casomai più vicino all'analisi proposta negli stessi anni in Italia da Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento* (Bulzoni 2003). Benché i due studiosi non si citino e procedano autonomamente, le analogie sono più che concepibili, poiché l'approccio performativo di Fischer-Lichte integra ma non intende sostituire l'approccio testuale/semiotico, e poiché al contempo il nuovo approccio di progettazione della scena, sviluppatosi in Italia e in Francia nel secondo Novecento sotto il termine di scrittura scenica, ha sempre messo al centro la questione della processualità performativa. «Postdrammatico», «estetica del performativo», «scrittura scenica»,

sono oggi a nostra disposizione come altrettante chiavi di lettura per una analisi dei teatri secondo-novecenteschi e contemporanei, e conviene forse scegliere di volta in volta l'una o l'altra a seconda della pertinenza rispetto ai singoli oggetti di studio indagati.

[1]Mi riferisco in particolare al volume di Gernot Böheme tradotto in italiano nel 2006 col titolo *Atmosfere, estasi, messe in scena.*

Maria Rizzarelli

Goliarda Sapienza, *Tre pièces e soggetti cinematografici*

Con la pubblicazione di *Tre pièces e soggetti cinematografici* di Goliarda Sapienza (editi da La Vita Felice nell'ottobre del 2014) si aggiunge un tassello importante all'opera di una scrittrice ingiustamente rimasta nell'ombra fino a poco tempo fa, ma soprattutto si illumina un capitolo fondamentale della sua esperienza artistica. La 'prima vita' di Sapienza (così la considera Angelo Pellegrino, curatore del volume, per distinguerla dalla 'seconda', dedicata alla scrittura) è infatti legata alla scena e al grande schermo. Come è ormai noto, la scrittrice aveva lasciato la Sicilia appena sedicenne ed era approdata a Roma per frequentare la Regia Accademia di Arte drammatica. Dal 1942, anno del suo esordio con l'interpretazione del personaggio di Dina in *Così e (se vi pare)*, fino al 1960 Goliarda Sapienza si dedica alla carriera di attrice di teatro e al cinema. Nell'ambiente cinematografico ha nel fattempo incontrato Citto Maselli, con il quale collaborerà in molti film collaborazione, sia nella sceneggiatura che nella regia. Dagli anni Sessanta in poi, le brevi apparizioni sulla scena hanno soltanto una funzione pratica, mentre il teatro e il cinema diventano prevalentemente oggetto della sua scrittura, come queste tre pièce e i tre soggetti cinematografici dimostrano.

Pur appartenendo a periodi cronologicamente differenti (anche se per la verità sulla datazione il curatore dice poco e bisognerà ancora provare a fare chiarezza), i tre drammi presentano elementi tematici comuni e un impianto drammaturgico molto simile. Al centro di ognuno di essi c'è la 'macchina della tortura' dei rapporti familiari. Non si tratta di famiglie di sangue bensì di 'famiglie psichiche': quella che vive nella comune in cui è ambientata *I due fratelli* («questa povera famiglia inventata»), la famiglia d'elezione che si stringe attorno ad Anna, protagonista della *Grande bugia*, o infine il 'gruppo di famiglia in un interno' che un po' casualmente si raccoglie nel finale a casa di Marta e Piera in *Due signore e un cherubino*. Si direbbe che, pur sovvertendo e forzando i ruoli di genere e di parentela, Sapienza non possa farne a meno per costruire drammaturgicamente la tela di relazioni che lega i suoi personaggi: in ciascuna pièce irrompe sempre un ospite più o meno gradito, capace di innescare un gioco di rivelazioni e svelamenti che tocca l'acme dell'azione. I protagonisti sono chiamati così a raccontare la propria storia e, nel contempo, a indossare e nascondere la propria maschera, a interrogare e decostruire la propria identità. Altro elemento comune, e basso continuo, è la concezione della scena come «sala operatoria» in cui si porta allo scoperto, si illumina e si tenta di estirpare il cancro della menzogna che ammorba i rapporti umani.

A livello tematico, poi, il cinema è sempre presente in modo più o meno pervasivo, è il

vero tessuto connettivo che lega i vari pezzi che compongono il volume. Se in tre soggetti su quattro (il quarto è, infatti, il progetto teatrale dell'*Università di Rebibbia*) il grande schermo è tautologicamente l'orizzonte in cui si proiettano le parole di Goliarda Sapienza, nelle tre pièce il mondo della decima musa è quello dalla cui immaginazione provengono alcuni personaggi e al cui immaginario guardano altri. *La grande bugia* è stato scritto per Anna Magnani che, dopo avere letto il testo, rifiutò categoricamente di interpretare il ruolo della protagonista. La figura di Anna però, costruita con un sapiente pastiche in cui convergono elementi della biografia dell'attrice e della vita di Sapienza, porta con sé tutto l'ambiente da cui giungono i personaggi che la circondano. E il suo dramma, quello di una stella sul viale del tramonto, è integralmente una storia del cinema e per il cinema. Anche *Due signore e un cherubino*, scritto per un personaggio in carne ossa (Marta Marzotto, che come Anna Magnani rifiutò l'invito a interpretare se stessa), in modo molto più lieve fa del cinema uno dei materiali per la costruzione delle scene della 'dolce vita' della Roma degli anni Ottanta, che rappresenta lo sfondo su cui si proietta il dramma. Nella seconda pièce, *Due fratelli*, il grande schermo si rivela invece un elemento costitutivo dell'immaginario dei protagonisti, che ad un certo punto interpretano la propria vicenda attraverso l'analogia con due film del 1970, *Killers della Luna di Miele* e *Love Story* (la cui citazione può oltretutto servire come riferimento per la datazione del pezzo). Del resto, è bene ricordarlo, il cinema è protagonista del romanzo più bello di Goliarda Sapienza, quell'*Io, Jean Gabin* in cui già il titolo anticipa il senso della *Bildung* del personaggio principale affidata ai giochi di identificazione con l'attore francese.

I tre soggetti cinematografici, oltre a mostrare – come nelle pièce – la pre-veggenza di una scrittura che vuol farsi altra scrittura (e le interferenze pasoliniane – sia detto per inciso – sono ancora tutte da indagare), presentano una profonda coerenza tematica con il resto dell'opera di Sapienza. *Le amazzoni*, *le due signore* dell'omonima commedia, e la straordinaria Modesta protagonista dell'*Arte della gioia* (ma forse ciascuna figura partorita dalla penna della scrittrice siciliana), rifiutano ogni etichetta che incaselli le propria identità di genere e ogni definizione che dia pace alla loro inquieta ricerca nel *mare magnum* delle preferenze sessuali. Le sfumature *queer* di molti personaggi presenti nei drammi e nei progetti di film apparsi adesso in volume trovano origine proprio nel bisogno di affermare la libertà da ogni tipo di categorizzazione, come del resto era già emerso nelle opere più strettamente letterarie. Appare chiaro, allora, come per Goliarda Sapienza il palcoscenico e il grande schermo siano spazi alternativi al foglio bianco a cui affidare, quasi senza soluzione di continuità, l'inconfondibile vocazione performativa della sua scrittura. La proiezione drammaturgica della sua parola, volta ad abbattere le barriere di generi e forme: trova così il luogo più felice per trasbordare quella incessante e drammatica *quête* dell'identità, per la quale, a volte, sembra risultare troppo stretta persino la proteiforme architettura del romanzo.

Viviana Triscari

Giovanni Testori, *Opere*

Insondabile abisso / ove bellezza nasce da sconcezza, / da efferata dismisura la misura, / da disgrazia / la grazia.
G. Testori

«Io, critico – veramente – critico, mai fui; né, tanto meno, lo risulto e lo sono, adesso». Così dichiara Giovanni Testori in quella prefazione *sui generis* che introduce il pregiato libro edito da Franco Maria Ricci nel 1989 in riferimento alle «schede-poematiche» o «schede-versicoli», recentemente ripubblicate per i Classici Bompiani, che accompagnano le diverse raffigurazioni della Maddalena, dando vita a un singolare percorso, a un «maddalenesco tragitto», che si dispiega attraverso il dialogo tra immagini e parole.

Queste originali critiche in forma di poesia trovano posto nell'ultimo volume delle *Opere* (Vol. 3, Classici Bompiani, Milano, 2013) accanto agli scritti venuti alla luce tra il 1977 e il 1993, anno della morte dell'autore, fino ad oggi difficilmente reperibili, trattandosi di testi inediti o pubblicati soltanto in una prima edizione, come nel caso di quelli che introducono cataloghi d'arte, *plaquettes*, edizioni a tiratura limitata, e che qui ci interessano.

Testori non abbandona la forma del saggio, all'apparenza canonica, tuttavia non può fare a meno di trasformarla, per una sorta di necessità esistenziale, in un racconto-incontro di cui egli resta sempre, quantomeno, attore co-protagonista. Nella sua ricerca di umane consonanze non può sfuggire al bisogno di avere con l'opera e l'artista un contatto quasi carnale, un 'corpo a corpo', indispensabile per giungere ad una comprensione che sia davvero profonda, eppure, da critico, non è mai dimentico dei fatti concreti dell'arte, rifuggendo da astratte generalizzazioni, memore anche dell'insegnamento longhiano.

Nel saggio del 1978 *L'orafo fedele e disperato*, che introduceva il catalogo della mostra *Morlotti. "Teschi" 1974-1977*, Testori interseca più livelli che alternano il ricordo biografico alla riflessione esistenziale, imbastendo una trama di reminiscenze letterarie e figurative, e tracciando le linee di una topografia sentimentale che accomuna il pittore e lo scrittore. Il teschio, oggetto che sin da bambino lo aveva affascinato (quasi una premonizione di quella sua futura e ininterrotta 'conversazione con la morte'), è l'elemento che unifica i vari piani del testo. Esso infatti rimanda alla tradizione iconografica del *memento mori*, così diffusa in quel Seicento lombardo di cui sia Testori che Morlotti sono figli (pensiamo ai tanti teschi raffigurati nelle nature morte come nei ritratti) e allo stesso tempo consente di portare il discorso su un piano morale, in direzione di un esistenzialismo cristiano che intende la vita come un 'essere-per-la-morte', consapevole della vanità di ogni azione umana.

Ricordi di luoghi, di sapori, di suoni (quelli del dialetto della Valassina), di una Lombardia popolare evocata anche attraverso le citazioni manzoniane e le tele del Ceruti,

costituiscono il saggio *Variazioni sopra un canto* (1992), inno ad un paesaggio dell'anima, dedicato, dice Testori, «alla giovinezza di Morlotti; e alla mia».

Cristo e il Samurai (1985) è invece il «racconto critico» che narra l'incontro col pittore giapponese Kei Mitsuchi. Nella sua pittura Testori ritrova il proprio tormento, quello del corpo, di un'antica, michelangiolesca bellezza, ormai perduta e disfatta, di un'innocenza irrecuperabile, della solitudine e dell'emarginazione, ma soprattutto in essa vede il manifestarsi di uno scandalo, che rimanda a quello originario e più grande del Cristo crocifisso. Questo scandalo Mitstuchi sembra riviverlo su di sé, divenendo egli stesso figura 'cristica' e unico, ossessivo, soggetto dei suoi quadri. A proposito di alcuni disegni Testori scrive: «la matita, più che disegnare, sembrava ferire, ustionare e bruciare la carta» mentre la materia di certi dipinti «si mostrava sublime e, insieme, repellente. V'era in quei quadri, qualcosa che attirava e, insieme, respingeva». Uno stesso urlo sembra uscire fuori dalle tele di Mitsuchi come dalle pagine testoriane (pensiamo a quello di Gino Riboldi di *In Exitu*): è un grido d'amore e disperazione ma anche un richiamo alla responsabilità dell'essere uomini.

Le poesie che compongono *Maddalena (didascalie in versi)* rappresentano il culmine di questo approccio critico eterodosso, improntato alla soggettività più estrema, tanto nei contenuti quanto nel linguaggio. Testori si accosta così vicino alle immagini della donna da farci, lo scrive lui stesso, il «lingua-in-bocca», da giacerci «sdraiato di fianco» «come dentro un letto». Attraverso queste figure delinea «un sunto, strozzatissimo, di storia dell'arte» che, partendo da quella «Sottilissima / bizantina ancóra» dipinta da Duccio, approda a quella di Cézanne che pare fatta di «Fango, / inchiostro, / bluastro sterco». Egli non si limita ad osservare e descrivere, ciò che gli preme è piuttosto renderle persone reali, esseri di carne con cui condividere la tragedia del peccato e del dolore, entrare in dialogo con loro. Anche qui il poeta-critico non si fa scrupolo di cedere al dato biografico, cosa in certi casi inevitabile, come a proposito dell'amato, e studiatissimo, Gaudenzio, né risparmia giudizi asprissimi nei confronti di quella Maddalena troppo mondana del Bachiacca che Cristo se lo è «messo / nella borsetta-Gucci».

Identiche istanze, etiche ed estetiche, sono presenti nelle poesie riunite da Raboni sotto il titolo *Segno della gloria*; si tratta di componimenti d'occasione scritti tra il 1985 e il 1992 dedicati però ad artisti contemporanei: i rappresentanti della nuova arte tedesca (Fetting, Rainer, Lüpertz, Albert) della cui fama in Italia fu promotore, e gli italiani come Morandi, Marini, Vitali, Gabai, Cucchi.

Insieme alle poesie del *Segno della gloria* ed alle *Variazioni* dedicate rispettivamente a Michelangelo e Caravaggio, i componimenti ispirati alla Maddalena si presentano come la prova definitiva, e forse più alta, del rifiuto testoriano nei confronti di un approccio puramente filologico e oggettivista, in favore di una scrittura critica che giunge ad adottare la forma poetica e a far proprie le radicali sperimentazioni linguistiche dell'ultima fase della sua opera creativa, nel solco di *Verbò* e di *In Exitu*, anch'essi compresi nel volume.

La parola di Testori, barocca, ambigua, contaminata, si fa materia. È parola che si contorce e si piega per meglio aderire al suo oggetto ma al contempo lo trascende per ricrearlo in altra forma, quella delle proprie ossessioni. È una scrittura che richiede fatica, inchioda il lettore e lo obbliga ad investire in essa una parte sé, ma alla quale senz'altro si perdona qualche forzatura.

Stefania Cappellini

Wim Wenders, Juliano Ribeiro Salgado, *Il sale della terra*

Una donna emerge dal buio: il busto di tre quarti, il volto semicoperto da una veste, una mano alla bocca e le sopracciglia leggermente aggrottate. Lo sguardo cattura l'attenzione, l'unico occhio che le si vede è velato, metallico, innaturale: cieco. Si tratta del ritratto fotografico di una rifugiata, scattato nel 1985 in Mali da Sebastião Salgado.

La voce che ce lo rivela è quella di Wim Wenders, regista del documentario *Il sale della terra,* diretto a quattro mani con il videomaker Juliano Ribeiro Salgado che ha iniziato la propria carriera seguendo il padre in alcune campagne fotografiche.

È difficile stabilire se il regista tedesco dica la verità quando racconta di aver acquistato la foto in questione da un gallerista molti anni prima, senza conoscerne l'autore, attirato solo dalla forza magnetica del non-sguardo espressivo e dolente di quella donna e dalle ombre pesanti che le disegnano il volto e le mani. O se questo non sia solo un espediente narrativo per mettere in moto la trama del documentario che parla della vita (delle 'vite', verrebbe da dire) e delle opere di Sebastião Salgado. Classe 1944, brasiliano, studi in Economia, in fuga dal proprio paese sul finire degli anni '60 durante la dittatura. Dopo l'arrivo in Europa con la moglie Lelia, Salgado dapprima gira il mondo al seguito di alcune importanti aziende per le quali lavora. Nel 1973, d'accordo con Lelia, decide di abbandonare la professione di economista e di seguire la propria vocazione di fotografo. Si assenta da casa per settimane, e a volte mesi, per inseguire i propri soggetti: lavoratori, profughi, bambini, donne. Si reca più volte in Africa (Mali, Mozambico, Angola), in America Latina, in Medio Oriente, in Artide. E ogni volta che imbraccia la sua inseparabile Leica scandaglia i corpi e le anime delle persone che ritrae, senza mai mancare di rispetto al loro dolore, anzi riesce a tal punto a imprimere nelle immagini le sofferenze dei soggetti ritratti che queste sembrano risuonare attraverso le fotografie. Da tali lunghi viaggi scaturiscono le sue opere, monumentali sia per la quantità degli scatti che per la forza espressiva: *Other Ame-*

ricas (1986), frutto del suo lungo soggiorno tra le comunità andine del suo continente; *Sahel: Man In Distress* (sempre 1986), sulla terribile carestia che aveva afflitto la regione africana; Workers (1993) una sorta di internazionale dei lavoratori di tutte le latitudini; e infine *Genesis* (2003) monumentale fatica (fino ad un mese fa in mostra anche a Milano) in cui l'elemento umano lascia spazio al paesaggio, in un corpus di immagini che sembra realizzato nella notte dei tempi, all'origine di tutto.

Il sale della terra racconta quindi della fotografia come vocazione e come mezzo per avvicinarsi alle persone e alle loro storie. Le raccolte di Salgado sono importanti soprattutto per due aspetti: l'innegabile forza iconica degli scatti da un lato e dall'altro il potere di testimoniare e di portare alla conoscenza del mondo alcune tragedie dimenticate e altrimenti completamente ignorate.

Dal punto di vista artistico la tavolozza di Salgado è composta da una vasta gamma di grigi, tra il bianco abbacinante dei ghiacci artici e il nero degli occhi dei bambini africani in fuga dalla fame e dalla guerra: in tutti i casi i suoi soggetti sono complici di questi ritratti, quasi presaghi dell'affetto e dell'empatia che sarebbero emersi dopo lo sviluppo delle foto. Wenders non è indifferente al puro valore figurativo delle immagini: nonostante il suo sia un cinema prevalentemente narrativo, spesso realizzato a partire da opere letterarie, si è formato a una vera e propria *école du regard* (fra pittura e architettura) prima di scegliere come ambito d'elezione la settima arte. Il regista oscilla spesso tra il cinema di finzione e il documentario (sintesi perfetta il commosso *Nick's Movie* sugli ultimi mesi di Nicholas Ray), tuttavia ne *Il sale della terra* abdica a molte delle sue scelte linguistiche per uniformarsi all'universo salgadiano: alla sua cromia minimale, contrastata, alle sue immagini statiche. Non rinuncia però al racconto, che assume contorni epici grazie alla magniloquenza delle opere di Salgado, mosse da una forte tensione antropologica ed etica.

La forza degli scatti sta infatti nell'aura che conferiscono ai soggetti senza alterarne umanità e immediatezza: Salgado dà vita a una galleria di persone e non di personaggi, siano essi lavoratori di una miniera brulicante di uomini, donne profughe, orfani affamati, vigili del fuoco impegnati a spegnere pozzi di petrolio in fiamme in un paesaggio più simile all'inferno che alla Terra. Ed è così che Wenders dipinge il fotografo: ritratto contro un fondo nero, il volto in primo piano che emerge con la forza plastica di un busto rinascimentale, mentre racconta dei suoi viaggi e dei suoi incontri e di come abbia trascorso gli ultimi 40 anni in bilico tra la voglia di raccontare gli orrori non di una ma di tante guerre e carestie e il dolore di condividere le sofferenze degli altri.

Questo del resto Wenders dice di aver capito di Salgado, ancora prima di incontrarlo: «Gli importava davvero della gente: dopotutto la gente è *il sale della terra*».

Laura Gemini

Romeo Castellucci, *Go Down, Moses*

Il teatro è un luogo di rivitalizzazione degli archetipi e occupa ancora un posto centrale nell'elaborazione dell'immaginario individuale e collettivo. Lo si vede chiaramente nel lavoro della Socìetas Raffaello Sanzio e di Romeo Castellucci, quando tematizza il rapporto fra immagine e rappresentazione chiamando in causa lo spettatore.

In *Go Down, Moses* – andato in scena al Teatro Argentina di Roma dal 9 al 18 gennaio – la qualità simbolica dell'immagine, che non è mai soltanto un artefatto visuale, sembra andare proprio là dove il paradosso iconoclastico dell'Occidente – ovvero la continua dialettica fra rifiuto delle immagini e resistenze dell'immaginario – si è reso maggiormente osservabile, cioè alle origini della religione e della cultura giudaico-cristiana. Basti pensare che, prendendo il titolo da uno spiritual americano in cui l'esodo del popolo di Israele trasmigra nell'epopea degli schiavi afro-americani e dall'omonimo romanzo di William Faulkner, lo spettacolo utilizza la potenza narrativa della religione, e più precisamente della Bibbia e del libro dell'Esodo, per sincronizzare il mito con la sostanza del nostro tempo. Il che significa rintracciare le parole chiave del mito – abbandono e salvezza, schiavitù ed erranza, deserto e solitudine, ma soprattutto immagine senza rappresentazione (il roveto ardente, immagine di Dio che afferma «sono colui che sono») e rappresentazione senza immagine (il vitello d'oro, il simulacro, la falsa immagine) – per ritrovarle dissolte, insieme alla figura del patriarca e la sua vicenda, nel dispositivo drammaturgico e nelle scene.

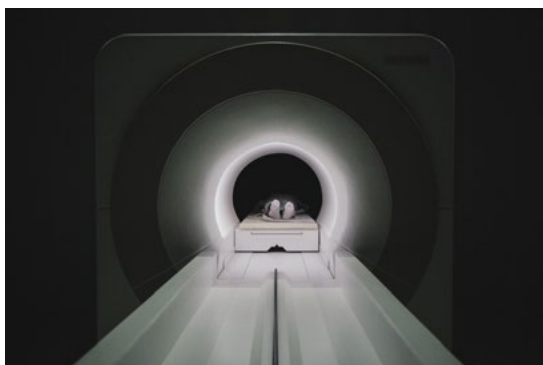
Il nucleo centrale dello spettacolo può quindi essere rintracciato nella proiezione della figura di Mosè in quella di un bambino abbandonato in un cassonetto, così da veder calare il mito nella quotidianità tragica in cui la donna, che vediamo partorire in solitudine in un bagno pubblico, esprime tutta la potenza dell'archetipo: madre amorevole e terribile insieme. Ma se l'abbandono del figlio-Mosè è giustificato in nome di una speranza di salvezza, nei nostri tempi questo gesto va compreso scientificamente, spiegato razionalmente. Forse per questo motivo la donna viene sottoposta alla risonanza magnetica anche se poi da quella macchina ci si ritrova proiettati in un passato primitivo, dentro una caverna, dove un gruppo di ominidi compie azioni originarie come mangiare, accoppiarsi o affrontare la morte di un figlio, seppellito dalla madre.

È sempre la madre ominide a scrivere SOS sul velario e a battere forte sulla quarta parete trasparente per chiamare il pubblico e noi tutti a condividere il dolore primordiale, il più forte di tutti, unendo di fatto tutte le madri del mondo.

Le scene, concepite per quadri e frammenti, sono tenute insieme non tanto dalla linearità narrativa quanto da precise scelte formali, estetiche e visive. Scelte che se, da un lato, ci ricordano che il teatro è un

dispositivo dello sguardo (mediologico), dall'altro ribadiscono la centralità dell'immagine sul piano dell'esperienza individuale e sociale, da cui, come afferma lo stesso Castellucci, non si può sfuggire. Proprio per questo l'immagine continua a essere terreno di scontro, *iconoclash* per dirla con Bruno Latour, come dimostrano peraltro i fatti di questi giorni e alcuni episodi legati al teatro di Castellucci.

Lo spettacolo inizia, mentre ancora gli spettatori prendono posto in sala, con un gruppo di attori in abiti borghesi, sobriamente eleganti in colori pastello, che guardiamo come se fossero dietro lo schermo di un televisore degli anni sessanta, effetto del velatino che opacizza e sfuma la visione, mentre si aggirano sul palco misurando lo spazio, misurandosi fra loro, componendo strani *tableaux vivants*.

Sullo sfondo campeggia l'immagine di un coniglio, gigantografia di *The Young Hare* di Albrecht Durer, che ritorna nel corso dello spettacolo, segno-simbolo di quel rapporto fra realtà e finzione (come nell'*Alice* di Lewis Carroll) che qualifica le opere dell'immaginario e il loro specifico statuto di 'realtà'. Le scene si susseguono inframezzate da momenti di buio e dall'installazione visiva e sonora formata da un grande tubo che rotea vorticosamente e rumorosamente fino a quando in esso non s'impigliano dei capelli calati dal soffitto. Nel quadro successivo appare, come in un fermo immagine, un cassonetto illuminato dalle luci della strada. In quello dopo ancora il pubblico 'l'occhio belva' che vìola l'intimità della madre chiusa nel bagno ricostruito minuziosamente e poi nel commissariato dove viene interrogata.

Pertiene ancora alle immagini il passaggio nella risonanza magnetica che permette allo sguardo scientifico di penetrare nel cervello, di 'virtualizzare' il corpo per capirne le intenzioni, anche se poi quel cervello è ancorato al passato primordiale della specie. Un passato che non può essere visto perché è nel simbolico della vita, risiede nell'inconscio

collettivo e perciò può soltanto essere guardato attraverso un paesaggio ancestrale – la scena finale della caverna, metafora del femminile e della maternità – messo mirabilmente in forma come se fosse un diorama o forse, piuttosto, una fantasmagoria.

Go Down, Moses
di Romeo Castellucci
regia, scene, luci, costumi: Romeo Castellucci
testi: Claudia Castellucci *e* Romeo Castellucci
musica: Scott Gibbons
con: Rascia Darwish, Gloria Dorliguzzo, Luca Nava, Stefano Questorio, Sergio Scarlatella
assistente alla scenografia: Massimiliano Scuto
assistente alla creazione luci: Fabiana Piccioli
direzione della costruzione scenica: Massimiliano Peyrone
sculture di scena, automazioni, prosthesis: Giovanna Amoroso, Istvan Zimmermann
realizzazione dei costumi: Laura Dondoli
assistenza alla composizione sonora: Asa Horvitz
tecnica di palco: Claudio Bellagamba, Michele Loguercio, Filippo Mancini
tecnica del suono: Matteo Braglia
tecnica delle luci: Danilo Quattrociocchi
produzione: Benedetta Briglia, Cosetta Nicolini
Foto: Guido Mencari

Produzione: Teatro di Roma e Socìetas Raffaello Sanzio
in co-produzione con Théâtre de la Ville with Festival d'Automne à Paris; Théâtre de Vidy-Lausanne; deSingel International Arts Campus /Antwerp; La Comédie de Reims Maillon, Théâtre de Strasbourg / Scène Européenne; La Filature, Scène nationale-Mulhouse, Festival Printemps des Comédiens; Athens Festival 2015, Le Volcan, Scène nationale du Havre; Adelaide Festival 2016 Australia; Peak Performances 2016, Montclair State-USA;
Con la partecipazione del Festival TransAmérique-Montreal

Carlo Titomanlio

Compagnia della Fortezza, *Santo Genet*

Negarlo sarebbe sciocco e fuorviante: assistere a uno spettacolo della Compagnia della Fortezza in un teatro è cosa ben diversa dal farlo tra le mura del penitenziario di Volterra, dove esso nasce e prende corpo. Ciò che infatti rende tanto potente e memorabile quell'esperienza di fruizione consiste, per molta parte, nello stordimento generato dall'attesa, nel cerimoniale faticoso della procedura con cui si accede all'interno, nel *deplacement* claustrofobico che il visitatore prova aggirandosi di cella in cella, scivolando nei corridoi congestionati, occhi negli occhi con i detenuti danzanti e salmodianti nel loro makeup esagerato, e infine nell'immenso sollievo di riuscire sul piazzale traboccante di luce, poesia e libertà.

Che cosa resta di tutto ciò quando lo spettacolo si trasferisce nello spazio convenzionale (e convenzionato) di un edificio teatrale come il Verdi di Pisa, con il sorriso efficace e inespressivo delle sue maschere, con l'anacronistica scomodità delle sue poltroncine, con la sua aria viziata da troppe acque profumate? Qui c'è la rassicurante sensazione di trovarsi al proprio posto, partecipi di un avvenimento perfettamente sotto controllo. Per converso, sono i detenuti-attori (per usare la felice definizione di Punzo, che ne è la guida da oltre un quarto di secolo) a essere 'ospitati' in questo contesto – e possiamo solo immaginare al prezzo di quante e quali voluminose complicazioni burocratiche – loro che dentro il carcere accolgono gli spettatori come padroni di casa, sperando di sedurli, di affascinarli, di «trasformarli» (perché, citando ancora Punzo, «trasformarsi», cioè sottrarsi alla schiavitù del proprio essere, è l'unica mira possibile, nel teatro come nella vita).

Diciamo poi che per una compagnia formata da detenuti la scelta di portare in scena lacerti dell'opera di Jean Genet è in certo qual modo didascalica, cioè fin troppo 'naturale' e prevedibile. La scrittura di Genet è già un'immaginosa teatralizzazione di 'figure' che appartengono a un universo fittizio di reclusi e dannati: memorie personali, fantasie erotiche, pulsioni eversive concepite con soverchiante gusto dell'affabulazione e ingordigia sensuale, ma anche con la massima onestà nell'esplicitare costantemente l'artificio letterario. Perciò l'operazione compiuta da Punzo potrebbe sembrare di minor portata, o meno sorprendente di altri più recenti tentativi drammaturgici.

Ciò detto e nonostante tutto, succede comunque qualcosa di eccezionale nell'ora e mezzo che passa da quando attraversiamo il foyer fissando due file di marinai (quelli di *Querelle de Brest*) immobili su piedistalli come statue o manichini, a quando vi ripassiamo dopo molti minuti di applausi e prima di disperderci nelle consuetudini serali. Succede

che il palcoscenico è trasformato in un ambiente candido e luminoso con fiori, specchi e candelabri a far da cornice ad effimeri *tableaux vivants*. C'è musica, molta musica: struggenti litanie, melodie lievemente ipnotiche, oppure calde e rumorose, come quella che trascina gli spettatori in platea in un valzer su cui si potrebbe ironizzare a piacere. Ci sono le parole del «santo» Genet (così lo definì Sartre in un saggio del 1952, insistendo fin troppo sulla sua conversione da delinquente a raffinato scrittore), prelevate da opere diverse per formare un sublime vangelo di immoralità e sofferenza, e consegnate alle marcate inflessioni linguistiche degli attori, come fossero impacciati fedeli chiamati sul pulpito. Ci sono poi i costumi meravigliosi di Emanuela dell'Aglio, tanto improbabili e kitsch da non potersi ricordare in tutte le loro sofisticate e chiassose cromie. «Dimenticare», cioè non riconoscersi, è forse la chiave di lettura più indicata, perché lo spettacolo, così come i romanzi che Genet ha dedicato agli uomini che portano «il sacro segno dei mostri» (*Notre-Dame-des-fleurs* e *Querelle de Brest*, su tutti), non parla di noi, non ha nulla a che fare con la vita a noi più conosciuta. Invece si defila dalla realtà, evita il confronto, poggia sull'eccedenza, sul travestimento, sulla confusione 'poetica' tra libertà e prigionia. E questo smarrirsi in catene di relazioni e suggestioni è la sua migliore qualità.

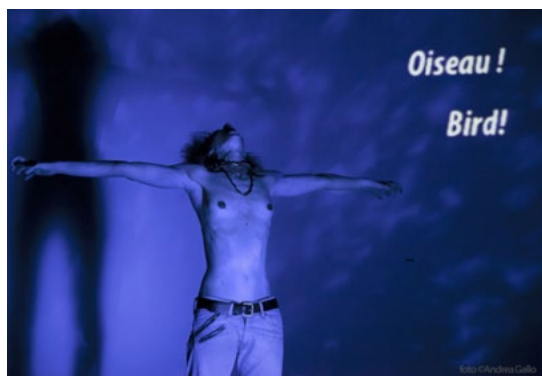
Una considerazione conclusiva: *Verso Genet*, il percorso di avvicinamento che la città di Pisa ha dedicato all'evento (articolato in più tappe: mostre fotografiche, incontri pubblici, laboratori nelle scuole) è un significativo esempio di divulgazione, di cui il teatro oggi non può fare a meno, e che non deve esaurirsi nel solo intento promozionale.

Compagnia della Fortezza
SANTO GENET
ispirato all'opera di Jean Genet
drammaturgia e regia Armando Punzo
con Armando Punzo e i detenuti-attori della Compagnia della Fortezza
musiche originali eseguite dal vivo e sound design Andrea Salvadori
scene Alessandro Marzetti, Silvia Bertoni, Armando Punzo
costumi Emanuela Dall'Aglio
movimenti Pascale Piscina
aiuto regia Laura Cleri
produzione Compagnia della Fortezza
VolterraTeatro | Carte Blanche Centro Nazionale Teatro e Carcere | Tieffe Teatro Menotti

Teatro Verdi di Pisa, 9 novembre 2014

Francesco Gallina

Motus, *Nella Tempesta*

Se si pensa che dopotutto un battello è un frammento di spazio galleggiante, un luogo senza luogo e che è affidato al contempo all'infinità del mare e che, di porto in porto, da una casa chiusa all'altra, si spinge fino alle colonie per cercare ciò che esse nascondono di più prezioso nei loro giardini, voi comprendete perché il battello è stato per la nostra cultura non solo il più grande strumento dello sviluppo economico, ma anche la riserva più grande dell'immaginazione. Il naviglio è l'eterotopia per eccellenza. Nelle civiltà senza battelli i sogni inaridiscono, lo spionaggio rimpiazza l'avventura, e la polizia i corsari.
Michael Foucault, *Dits et Écrits*

Nella Tempesta è il 'terzo movimento' del ciclo teatrale *AnimalePolitico Project* dei Motus, dopo *The Plot is the revolution* (2011) e *W. 3Public Acts* (2012).

Lo spettacolo, di matrice brechtiana e metateatrale, si struttura per cambi repentini di scena, a cui danno vita performers che si presentano sia con la loro stessa identità biografica (alcuni rivelando i loro reali nomi) che nelle spoglie dei personaggi shakespeariani, innescando un cortocircuito drammaturgico fra *La tempesta* di Sheakespeare e la rivisitazione postcoloniale di Aimé Césaire. I personaggi che danno vita alla scrittura scenica sono Ariel, spirito libero e scatenatore di azioni; la razzista Miranda che si scaglia contro lo straniero Calibano, *the cannibal* o *X*; l'albanese Glen (unico caso di coincidenza fra attore reale e personaggio fittizio); la feconda Power e lo sterile e tirannico *the Master* Prospero, impersonato da una rotante testa mobile led che, come Dio, dona e sottrae la luce a suo piacimento. Al centro dell'attenzione è la tragica condizione attuale del profugo animalizzato e reietto, esaminata nei suoi più brucianti e contraddittori aspetti sociali ed etico-politici. Lo spazio scenico è astratto e ricrea un'isola su cui approdare per assemblarvi fulminei ed effimeri frammenti di rappresentazione, composti e decomposti secondo un serrato ritmo narrativo. Sin da prima dello spettacolo, mentre alcuni attori ammassano le coperte ricevute, un quadrante proiettato su un pannello apre uno squarcio su quanto accade in simultanea nel foyer, opera

di un'invisibile telecamera (correlativo esterno del sempre presente Prospero), con conseguente effetto straniante sullo spettatore. I lati del palco sono coperti da tendoni neri; in alto – sia a sinistra che a destra – c'è una coppia di proiettori, mentre al centro quattro coperte termiche riflettenti.

Gli spazi diventano eclettiche eterotopie che Foucault, in *Le parole e le cose*, distingue dalle illusorie utopie, designandole come luoghi del tutto reali aperti su altri luoghi, la cui funzione è mettere in comunicazione fra loro spazi diversi: nel nostro caso platea e palcoscenico. La quarta parete, difatti, è del tutto infranta, a tal punto che il palco (e il teatro in generale) diventa centro della polis e prolungamento della stessa.

La messinscena si affida ad un problematizzante corpo a corpo tra frammenti di fonti diverse, dall'*Odissea* a *Robinson Crusoe*; dalla *Politica* di Aristotele (da cui i Motus traggono ispirazione anche per il titolo del loro intero ciclo) al *De cive* di Hobbes, in cui si introduce la locuzione *homo homini lupus* inerente all'egoistico stato di natura umano; da Huxley, che indaga la seduzione del potere, a Orwell, che ne mostra le derive più devianti. Quello verso i testi non è un approccio citazionistico, ma stimolante e ossessivamente sfuggente al controllo della parola prestabilita, dell'unico gesto e dell'unica visione registica, emblematicamente figurati dal demiurgico Prospero, che incarna il *panopticon* foucaultiano di *Sorvegliare e punire*, ovvero il Potere invisibile e pervasivo. La regia lavora *con* i testi, non *per* i testi, generando inneschi capaci di catalizzare l'attenzione su temi – viaggio e teatro, potere e schiavitù, alterità e clandestinità – e motivi: in primis la coperta e la tempesta.

Sin da subito, gli attori ammassano le coperte che il pubblico ha portato da casa: una volta sfruttate per la costruzione plastica e corale delle scenografie, saranno donate ad associazioni di soccorso per i senzatetto. Con le coperte si plasmano scogli, case, abiti, persino scritte come la conclusiva domanda *Is this island us?* Le coperte conferiscono una sensazione di difesa, necessaria per proteggersi dalle tempeste dell'esistenza, quelle stesse che la voce registrata di Judith Malina invita ad affrontare. Il concetto di tempesta è richiamato musicalmente da *Riders On The Storm* di Morrison e dalla *Sonata No. 17* di Beethoven proposta con ritmi e in versioni differenti. I Motus si mostrano degni ereditieri della poetica e del pensiero anarchico del Living, nonché dell'artaudiano 'teatro della crudeltà', i codici espressivi spazia-

no dalla parola al video, dal canto al suono, dal gesto alla danza, dalla manipolazione degli oggetti in metamorfosi (ad esempio un alberello reciso che, nel modo in cui è trasportato da Ariel, cita il fiore de *La sequenza dei fiori di carta* di Pasolini) all'elaborata mimica, potenziata dall'eterogenea partitura di ombre e luci, che frammentano o definiscono i corpi. Marcato, poi, è il coinvolgimento del pubblico: da un lato emotivo, attraverso immagini vitali come la trasfigurazione di Ariel in tigre o in Cristo sulla croce, oppure desolanti come quelle mostrate nel filmato girato a palazzo Saalam (fatiscente sede romana di clandestini in attesa dei permessi di soggiorno); dall'altro più concreto, ad esempio quando l'allegoria del potere buono, la brillante Power, interpella il pubblico perché reagisca alle sue sollecitazioni, oppure al termine dello spettacolo, quando gli spettatori sono accerchiati da attori forieri di lampade portate a mano, luce del libero arbitrio contrapposta a quella fissa e arcigna emessa da Prospero.

Può allora l'uomo decidere di testa propria, assumersi responsabilità svincolandosi da un Dio inibente e stritolatore del libero arbitrio? La risposta dei Motus sembra essere affermativa.

NELLA TEMPESTA
uno spettacolo di Motus

2011>2068 AnimalePolitico Project

Ideazione e regia: Enrico Casagrande e Daniela Nicolò
con Silvia Calderoni, Glen Çaçi, Ilenia Caleo, Fortunato Leccese, Paola Stella Minni

Drammaturgia: Daniela Nicolò
Assistente alla regia: Nerina Cocchi
Ambiente sonoro: Enrico Casagrande
Luci, suono e video: Andrea Gallo e Alessio Spirli (Aqua Micans Group)
Disegno "Moltitudini" di Marzia Dalfini
Graphic design: Maddalena Fragnito
Comunicazione Web: Emanuel Balbinot, Sara Giulia Braun, Camilla Pin, Diego Weisz
Organizzazione e produzione: Elisa Bartolucci
Logistica: Valentina Zangari
Comunicazione e promozione: Sandra Angelini
Promozione e distribuzione estera: Lisa Gilardino
Sviluppo del progetto e distribuzione estera: Ligne Directe / Judith Martin - www.ligne-directe.net

n. 5, gennaio-giugno 2015

Cristina Grazioli

Tam Teatromusica, *Verso Klee. Un occhio vede, l'altro sente*

Ci sono a nostro avviso due percorsi di lettura per incamminarsi *Verso Klee*. Il primo è quello che si interroga sui momenti di incontro della poetica di Tam Teatromusica con l'artista. Il secondo tragitto chiama in causa l'opera di Paul Klee, invitando ad una riflessione su un punto nodale e poco esplorato del suo lavoro: il suo rapporto con il teatro.

Se la forte presenza delle arti visive che segna le pratiche e la poetica di Tam Teatromusica sin dall'origine ne connota i lavori a livello strutturale (in termini di composizione, di originale rielaborazione delle citazioni, di impiego della luce come disegno, forma e colore), nella *Trilogia della pittura* il gruppo padovano, fondato nel 1980, si confronta in modo più esplicito con figure di pittori. Non si pensi però alla ricostruzione del percorso biografico degli artisti scelti, e tantomeno ad una illustrazione della loro opera.

Anima blu (2007) è un'immersione nella pittura di Marc Chagall che fa affiorare in movimento i motivi della sua opera attraverso l'indagine sulle possibilità della 'pittura di luce', intrecciando la semplicità del quotidiano all'universo della fantasia e caricando di sonorità le immagini.

Picablo (2011) sin dal titolo pone l'accento sulla personalità multiforme di Picasso, dispiegata secondo un tempo che ricompone in simultaneità le suggestioni di uno sguardo stratificato.

Per Tam Teatromusica si tratta sempre di esplorare le modalità di traduzione scenica di materiali non drammaturgici, a partire da un principio di composizione che si sviluppa in partitura visiva e sonora. L'ultimo lavoro della trilogia sposta ancora i confini di questi dialoghi. L'universo di Paul Klee funziona come 'reagente' chimico che dà luogo a stati di transizione, destinati ad evolvere verso ulteriori 'reazioni': un processo indicato sin dal titolo, che contiene l'idea del movimento, dell'evolvere continuo, oltre alla sintesi della visione e dell'ascolto.

Verso Klee. Un occhio vede, l'altro sente con un linguaggio misuratissimo dischiude ad ogni istante la dimensione della possibilità, dei molteplici, personali percorsi che lo spettatore è invitato a seguire.

È anche in questo senso che lo spettacolo segna le dinamiche dell'incontro tra gli autori e il mondo dell'artista di Berna. Lungi dall'essere un accostamento di quadri staccati, la composizione scenica di *Verso Klee* si alimenta di una successione di momenti lirici ed evocativi in se stessi, ma allo stesso tempo inseriti nel fluire della percezione di immagine-suono, flusso che sostiene l'andamento drammaturgico.

L'idea dello spettacolo muove da un episodio marginale della vita di Klee, non riconosciuto dall'artista nel catalogo della sua opera. Tale marginalità si rivela nell'*incipit* dello spettacolo: non Paul, ma *Felix*, il figlio, è la prima parola che risuona nello spazio, facendosi già presenza scenica: riluce grazie al segno luminoso che lo scrive con grafia manuale, pronunciato dalla voce narrante – Pierangela Allegro – che ricorda l'abitudine di Klee a creare burattini, doni destinati a rallegrare Felix ad ogni compleanno.

Con pochi tratti ci vengono offerte le coordinate dello spettacolo: opere d'arte sotto spoglie di giocattolo, la dimensione teatrale come gioco d'infanzia (*il teatrino dal sipario rosso*), i protagonisti, doppi marionetteschi di due grandi artisti bauhäusler, Schlemmer

(Oskar, ovvero il burattino che Klee chiamò *Il clown dalle grandi orecchie*) e lo stesso Klee (i due doppi saranno 'agiti' nello spettacolo da Flavia Bussolotto e Alessandro Martinello).

Bagliori di luce introducono un sogno del piccolo Felix, alludendo ad una concezione onirica del mondo dell'arte; quella di Klee che nel diario annota i suoi sogni, divenuti per Tam materiale drammaturgico, e quella dello spettacolo che procede per evocazione di realtà parallele, concrete e immaginarie.

L'attore-burattino vestito di un pastrano nero disseminato di figure kleeiane sbuca tra i pannelli, si accomoda su di uno sgabello filiforme (che sarà in scena per gran parte dello spettacolo, vuoto, pronto ad accogliere 'presenza'), sfodera un violino (lo strumento di Klee 'musicista') e mima l'esecuzione della Sonata N. 3 in Do maggiore di Bach. Sullo schermo, alle sue spalle, intorno ad un cuore rosso volano segni, note 'trasfigurate' che in una scena successiva cadranno, come note-stelle, sulla campitura celeste, accompagnate dai movimenti della figura.

Il performer indossa un mascherone che riproduce il burattino 'doppio' dello stesso artista. Da questo momento in poi tutti i pannelli-schermi verranno mossi, aperti, spostati, a creare nuovi paesaggi per l'azione di immagine e suono: per esempio si apre una finestrella che sembra anche una piccola baracca per burattini, dalla quale escono mani con guanti rossi, evidente allusione alla manipolazione delle figure.

Vi è una sequenza significativa dei procedimenti messi in atto, una lievissima e intensa immagine 'sonora': quella del pesce giallo che compare in proiezione da sinistra e procede attraversando le campiture dei diversi pannelli. Queste superfici sono pareti di un teatro in miniatura, schermi di dimensioni diverse, spostabili ed assemblabili, ricorrenti in molte produzioni di Tam Teatromusica, certo funzionali alle proiezioni del *digital painting* ma anche struttura che consente di variare l'architettura dello spazio scenico in modo elementare.

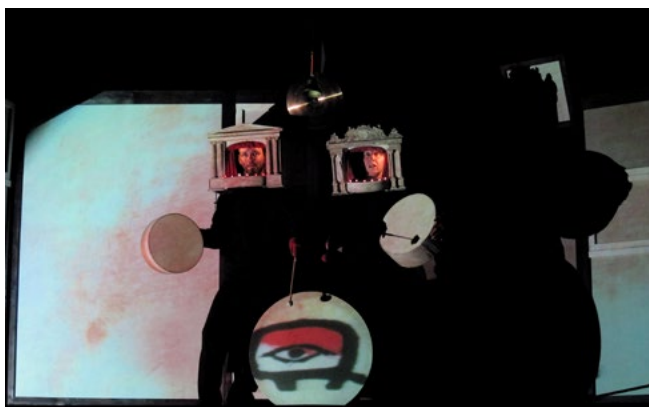
L'immagine del pesce giallo attraversa lo spazio della scena e ingoia i segni fluttuanti (micro-citazioni dell'opera dell'artista). Corrispondenza visiva del suono, tali segni sono, nell'immaginario di questa creazione, le note scaturite dal suono del violino nella scena immediatamente precedente. Il pesce le inghiotte fino a dissolversi materialmente e a mostrarci, come in trasparenza o ai raggi x, tutto ciò che ha introiettato, cioè la musica, le stesse note. Quel che è forma, stile, cifra dell'artista si cala nella scrittura drammaturgica. La voce ci guida nell'universo di Klee:

Uccelli di conoscenza,
pesci di cuore
minuscole creature dagli occhi senza confini...
buongiorno a voi!

Le minuscole creature dallo sguardo 'aperto' sono – lo scrive Pierangela Allegro nella presentazione dello spettacolo – i bambini spettatori, equivalenti del piccolo Felix al quale Paul donava i suoi burattini imprevedibili.

Ma il mondo delle Figure può rimpicciolire anche gli adulti, riportandoli a una condizione dimenticata, dimensione dell'infanzia che non esclude tuttavia la seconda traccia possibile per «gli occhi senza confini» di un adulto: il ruolo del teatro nel mondo di Klee.

Klee non si dedica mai alla scena, eppure tutta la sua opera è penetrata di motivi teatrali (nel catalogo delle opere più di 550 titoli hanno come tema il teatro: maschere, musicisti, marionette, attori, acrobati) e i suoi scritti contengono spesso 'implicite' recensioni teatrali. Nei diari rileva come il tempo sia il comun denominatore tra musica e arti plastiche. I burattini, creature ibride, a mezzo tra espressione artistica e gioco infantile, nascono dal desiderio di Felix Klee che si appassiona al Kasperltheater di Monaco; la sfera del gioco e del privato si mescola poi agli spunti letterari e artistici, suggellati da nomi evocativi.

In anni recenti la critica ha messo in evidenza la dimensione teatrale dell'opera di Klee: le maschere, le bambole, le marionette, gli attori, gli strumenti musicali, celerebbero una parte profondamente autobiografica, rivelando l'officina interiore dell'artista. Il teatro appare così una dimensione interiorizzata, intimamente fusa con la vita. In un passo dei diari Klee presenta la propria esistenza nei panni di una compagnia drammatica: attraverso le figure della scena l'artista parla dunque di se stesso.

La trasfigurazione di motivi teatrali in immagine lirica, alla ricerca di un luogo mentale e affettivo fuori dal teatro, eppure profondamente, intimamente teatrale, ci rimette in cammino *verso* il Klee di Tam Teatromusica. Nello spettacolo la voce narrante di Pierangela Allegro dialoga con quella di un bambino, a cui viene affidata la lettura di passi tratti dagli scritti di Klee. Ne scaturisce una 'atmosfera' sonora, invisibile e tutta-

via dalla forte presenza scenica, non mediata dall'interpretazione. Il vertice di questo dialogo è nella chiusura dello spettacolo, quando vengono evocati (pronunciati, non mostrati) diversi titoli di opere di Klee con un rovesciamento decisivo: nella ripetitività del gioco d'infanzia, la voce adulta chiede al bimbo se «ha guardato» tutta una serie di quadri (e in successione cita i titoli, il *Paesaggio con uccelli gialli, Il giardino bizzarro, L'eroico suonatore di violino…*); il bimbo conferma, ma invertendo lo sguardo: «il *Paesaggio con uccelli gialli* mi ha riguardato», così come lo hanno 'riguardato' *Il giardino bizzarro, L'eroico suonatore di violino* e tutte le altre opere citate. Non poteva esserci sintesi migliore di questo incontro con Klee: l'antropomorfizzazione delle sue opere, divenute esse stesse 'figure' che investono, interrogano e riguardano profondamente lo spettatore. Come accade, da sempre, nei lavori di Pierangela Allegro e Michele Sambin.

Tam Teatromusica
Verso Klee. Un occhio vede, l'altro sente
Milano CRT Teatro dell'Arte 6-9 novembre 2014
Nell'ambito della *Trilogia della pittura*

ideazione Pierangela Allegro Michele Sambin
scrittura Pierangela Allegro
direzione Michele Sambin
con Flavia Bussolotto e Alessandro Martinello
voce del bambino Alvise Pavanini
musiche originali e rielaborazioni sonore Michele Sambin
scene maschere oggetti Pierangela Allegro Michele Sambin
animazione video Raffaella Rivi e Alessandro Martinello
produzione Tam Teatromusica con la collaborazione di Comitato Mura di Padova, Bel-Vedere/ Progetto Partecipato tra artisti operatori – cittadini
a cura di Echina ass. cult. e Comune di Mirano, Associazione Nuova Scena di Piove di Sacco

Elena Porciani

Zero

Un'occasione perduta, ma anche un'occasione da cogliere la mostra *Zero*, al Museo D'Arte Contemporanea di Roma dal 18 dicembre 2014 al 22 marzo 2015. Perduta perché, nonostante la quantità di didascalie, materiali giornalistici e videografici d'epoca, citazioni dai più svariati filosofi e letterati – da Adorno a Guareschi, per intendersi –, costumi futuristici in stile *glam* che si accumulano nello spazio espositivo per comprovare la shoccante irruzione del personaggio nell'Italia degli anni Settanta, non viene pronunciata né menzionata la parola che meglio di tutte avrebbe riassunto il percorso di trasgressione messo in scena da Renato Zero con un indubitabile talento per la performance e la teatralità: "queer". Si è smarrita, cioè, la possibilità di affidare a una mostra di forte visibilità la maggiore diffusione di una componente dell'immaginario contemporaneo che nel nostro Paese ancora stenta a farsi riconoscere.

Nonostante questo, l'esposizione riesce, grazie alla potenza delle immagini e soprattutto dei video, a far emergere il performer che gioca con i generi attraverso il travestimento e un'esplicita rivendicazione *transgender*; cosicché – e qui il senso dell'occasione da sfruttare –, proprio l'assenza, se non la reticenza, di un'esplicita prospettiva queer suggerisce quanto bisogno ci sia di una rinnovata lettura dell'artista romano, che si concentri sull'infrazione degli stereotipi di genere negli anni del 'trucco e parrucco' prima della progressiva normalizzazione in eccentrico superstite del tempo che fu. Del resto, questo indica già la mostra, che riserva agli ultimi trenta anni di carriera di Zero non più che una carrellata di immagini e suoni nella sala finale, laddove alla prima creativa e dirompente fase, sia in termini di impatto mediatico che di freschezza musicale, è dedicato uno spazio ben più ampio, culminante nella proiezione su un grande schermo delle performance più esuberanti in parallelo con i documenti visivi dei principali snodi della storia italiana degli anni Settanta. Già le precedenti sale, però, avevano insistito sulla contrapposizione tra «il piccolo cuore diverso» di Zero e l'«Italia asfissiata» dal perbenismo borghese, delineando il coerente percorso di un giovane artista che, dopo aver attraversato la «placenta» della periferia romana negli anni del boom economico, si sottrae alle varie gabbie sociali intessute da quella che, con la terminologia queer elusa dalla mostra, si potrebbe definire l'eteronormatività che lo circondava.

Ecco allora che, facendosi largo tra fan invecchiati e adolescenti dagli occhi sgranati al traino dei genitori, si attraversano con crescente curiosità gli spazi espositivi ricchi di cimeli e materiali d'archivio fino al video in cui, al trucco in camerino, Zero riflette sul senso del proprio lavoro artistico sotto lo sguardo di un manichino che rappresenta

l'altro in sé, il proprio *Doppelgänger* – e il tema del doppio ricorre anche nel film del 1979 *Ciao Nì*, un autentico tripudio camp dove, tra canzoni e sequenze esplicitamente *transgender* (come la visita militare in mutandine rosse di seta e giarrettiere), Renato affronta la sua parte 'normale'. In tal modo, si comprende sempre più quanto l'ironica e anarchica vocazione alla fluidità queer tipica del migliore Zero sia stata l'effetto del clownesco e provocatorio travestimento di un'intima inquieta malinconia *gender*, come mostra la scelta di fare «di un'offesa il suo cognome» d'arte: il proprio vissuto, azzerato, si è trasformato in motivo di canzone: «E mi trucco perché la vita mia / non mi riconosca e vada via» (*La favola mia*, 1978).

Pertanto, si può forse individuare una ragione artistica, sebbene ormai assai remota, nell'infastidita refrattarietà agli espliciti *coming out* dello Zero ultrasessantenne, i cui paradossi identitari hanno più di una volta fatto infuriare gli omosessuali militanti. Si tratta di un'impressione che si trae anche dai pannelli illustrativi delle sale, i quali, con un *tour de force* verbale non esente da qualche sospetto di invasamento 'sorcinesco', presentano Zero, oltre che «irraggiungibile dalle definizioni», come un essere «scandaloso e mistico» che «si è spinto coloratissimo e nudo lungo i marciapiedi stanchi e nei giardini che nessuno sa per celebrare il cielo degli ultimi e implorarne il riscatto». Specialmente *La bussola tematica*, individuando i quattro punti cardinali di Zero nella ricerca di Dio, nell'attenzione per gli emarginati, nella città di Roma e nella sessualità – affidata all'Ovest dalla «luce riflessa o artificiosamente generata dalla fantasia» –, dà la misura di una personalità artistica costantemente in bilico tra vocazione trasgressiva e richiamo morale, se non moralistico, come già negli anni d'oro testimoniava l'alternanza tra i successi più trasgressivi e disinibiti (*Madame*, *Mi vendo*, *Il triangolo*, *L'onda gay*) e quelli più seri e impegnati (*Qualcuno mi renda l'anima*, *Il carrozzone*, *Amico*).

Resta da dire del suggestivo riferimento a Pier Paolo Pasolini, citato già all'inizio della mostra con la proiezione di estratti da *Comizi d'amore*. Più specificatamente, Pasolini viene evocato come una sorta di fratello maggiore, verso il quale Zero ricorda, da giovane, il «rapporto inizialmente di grande sospetto, inquietudine», ma poi, nell'età adulta, il progressivo apprezzamento per il «talento» nel prevedere la mutazione antropologica degli ultimi decenni e il ruolo di «figura necessaria per intraprendere un cambiamento necessario». In tale direzione, si propone la lettura combinata di alcuni loro passi: ad esempio, i versi della *Favola mia* prima citati vengono giustapposti a intensi giovanili versi pasoliniani: «La diversità che mi fece stupendo e colorò di tinte disperate una vita non mia» (dai *Diari 1943-1953*). La precisione filologica non è stata però virtù degli organizzatori della mostra, per cui delle citazioni non sono indicate né fonte né data; il confronto rimane pertanto embrionale, ma per questo non minore risulta la possibilità di futuri approfondimenti: nell'orizzonte di un'indagine che sia di impianto queer non solo nell'affermare la centralità della fluidità del desiderio e del corpo, ma anche nello stabilire una genealogia di figure cardine dei 'guai di genere' nel Secondo Novecento italiano. Così come non meno rilevante sarà, nell'ambito della ricostruzione del tessuto culturale in cui si è avviata la parabola artistica di Renato Zero, meglio mettere a fuoco i rapporti con la scena romana e italiana del periodo, nonché i debiti nei confronti dell'estetica *glam* anglosassone, *in primis* David Bowie, alla cui mostra al Victoria & Albert Museum di Londra non può non correre il pensiero di chi ha visitato *Zero*.